29me Année Juillet 1942

Cahiers du Sud

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE

SOMMAIRE

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



10, Crs du Vieux-Port
MARSEILLE

11, Rue de Médicis
PARIS - (VI°)

Le N° : 10 fr.


ROYAL
KEBIR

N° 248. 29me Année. Juillet 1942

Cahiers du Sud

Tome XIX. — 2me Semestre 1942



MASQUE DE FAUNE

(fragments)

II

Orgues d'abeilles, torpeur,
Blocs d'ombrage, et soudain,
Epée comme un automne
Sifflant sur le Jardin !

III

Les ceps, les vignes saintes
Souffraient tout alentour :
Succombaient sous les grappes
Ces maigres donateurs,
Se tordaient aux murailles
Ces musculeux martyrs.

VIII

Les bras toujours mêlés aux fraternels rameaux,
Et les mains attardées à la tiédeur des pierres,

J'étais donc le grimpeur tombé qui s'agrippa
Aux broussailles, aux rocs traîtres,
Les entraîna roulants et tonnants avec lui
Et les étreint encore, crispé, au fond du gouffre.

XII

Punis ! Votre silence de cités abattues,
De carillons détruits,
Neuf et monumental peut assourdir le monde :
Clair, le ronge un filet de flûte inextinguible !

Vainqueurs sans cris, vaincus au sommeil sans reproche,
Gisants ceints d'une gloire sombre de puanteur,
Vous ne sauriez pourrir le primitif été.

Toi, marcheur sous un ciel massif d'ailes compactes,
Cadavre inachevé ;

Toi, planteur méthodique à la place des bourgs
D'un grand parc taciturne de hautes fumées ;

Toi, dur dessinateur au charbon sur la plaine
De capitales rasées ;

Fécond, fameux, lauré, toi, sculpteur de héros,
Embellissant le site de cinq cents mille dormants :

Vous ne pourrez, Déchus ! gravissant vos charniers,
Briser un ciel plus dur et plus nu que vos lames.

XIV

Tous les coups, tous les crimes,
Toute arme en s'abattant,
Rompaient, tranchaient un nœud

D'injuste parenté ;
Tous les ponts qui sautaient
Gardaient ma solitude.
Mes fleuves, mes forteresses
N'étaient point sur leurs cartes.
Pas un de leurs obus
Qui fleurît sur mes champs.

Pas un de mes remparts,
Pas un de mes lieux saints,
Que laissât la retraite
Horrible sous la pluie.

Sur un dernier ressaut
De roche non conquise,
Quand l'azur se rouvrit,
Quand ces blancheurs trônèrent,
Soudain j'ai retrouvé
Intacte ma patrie.

XV

Flûteur, charmeur de bêtes,
Pensais-tu voir encore
Grandir, rouer fidèle
La primitive aurore ?

Gourmand de fruits perdus,
Demi-dieu dérisoire,
Va ! La guêpe est maîtresse
De l'espalier des soirs.

XVIII

Tous les soirs, comme un dieu, le soleil avec toi
Partage un pur repas de vin frais et de fruits.

Mais plus tard, au vol dur des escadres de nuit,
Tout azur est la vitre
Qui vibre et tinte au vol de la guêpe enfermée.

Veille. Entends. Sous ton ciel la guêpe est enfermée.

XIX

Si, pour reconquérir leurs forêts et leurs vases,
L'âme des monstres morts broyés sous les terrains
Se reforme, à jamais rôdeuse, inassouvie,
Des machoires de chair neuve et d'horrible acier ;

Si le Serpent dressé, multiple et dévorant,
Darde au plus haut de l'air
Des rires, des sifflements et des cols de fumée ;

S'il croule des monts et des cieux de ferraille
Inépuisablement sur la voûte et la vigne ;

Si les cités obscures sont là-bas prosternées
Sous l'infernal angélus des sirènes :

Toi, passant, compagnon des calmes ceps noueux,
Sens jusqu'au fond des os ta parenté mortelle
Et suis aux profondeurs ceux-là qui sont tombés !

XX

Planteur de ceps, de parcs et de jardins royaux,
Frère, tu plantas ce fût de fumée seul debout,
Triomphal au travers de la voûte effondrée,
Vainqueur du peuplier prairial, du tilleul

Qui bourdonnait d'abeilles folles et de souvenirs.
Terre, tu nourris seul cet arbre de fumée,
Tu ne fleuris plus rien que ces éclatements
Pourpres sur les pays,
Terre, qui dardais si haut volcans, sibylles, prophètes !

Tu flambais de promesse et de sûr souvenir,
Et des sauveurs croissaient parmi les arbres purs.

Leur Parole éblouie rendait au plus rampant
La hauteur de ce roc intact, où par les vignes
Je me croyais ce Faune indocile et rieur.

Mais le piocheur de pente et le pilleur de grappes
Sont broyés, sont mêlés dans la braise et la boue.

Et seul grandit sur nous cet arbre de fumée.

XXVIII

Seuls fleurissant encore de ce monde épuisé,
Quelques derniers obus autour du dieu
Eclatèrent, sur la tige frêle d'un sifflement.

Et tu n'élanças plus, Terre infernale et folle,
Que silence et des bras impuissants de fumée.

Son pied posé très pur guérit soudain tes landes
De leur lèpre de braise.

Issus des murs en cendre et des caves effondrées,
Des hommes sans jambes rampaient sur le ventre et les
[mains,
Des hommes sans bras buvant à la façon des bêtes

Mouraient, comme ayant bu à des sources d'enfer.
« O rampants ! leur dit-Il. Relevez de la cendre
Et de la mort, l'image que vous étiez de moi ! »

Et Sa main promenée très pure dans l'air nouveau
Refit la Cathédrale écroulée faussement.

Les rampants redressèrent l'Image indestructible.

Heureux, les plus candides
Nouèrent la ronde ancienne aux bases des colonnes ;
Et les fronts les plus fiers portaient les chapiteaux.

Charles MASSONNE

MEDITATIONS SUR LE GRECO

A leur manière, les plaisirs de l'ignorance valent ceux du savoir.

La lumière est certes une bonne chose, et c'est une satisfaction de pouvoir classer ce qui nous entoure dans les catégories d'un système ordonné et compréhensible; mais il n'est pas mauvais non plus de se trouver partois dans l'obscurité; il est amusant d'avoir à méditer, çà et là, dans une vague perplexité, sur un univers réduit par l'ignorance à une quantité d'événements qui n'ont entre eux aucune relation, et qui se trouvent, comme tant d'îles fantastiques et inexplorées, éparpillés à la surface d'un immense océan d'incompréhension. Un des plus grands charmes des voyages, pour moi, c'est qu'ils m'offrent une occasion unique de me payer le luxe de l'ignorance. Je ne suis pas de ces voyageurs consciencieux qui, avant de visiter un nouveau pays, passent des semaines à potasser sa géologie, son économie, l'histoire de ses arts et sa littérature. Je préfère, au moins pour mes premières visites, me comporter en touriste tout à fait inintelligent. C'est seulement par la suite, quand mon ignorance a perdu sa fraîcheur virginale, que je commence à lire ce que le touriste intelligent aurait su par cœur avant d'acheter son billet. Je me mets à lire — et aussitôt, dans une série d'apocalypses, mes impressions isolées mystérieusement baroques, commencent à prendre un sens ; mes souvenirs embrouillés composent un dessin harmonieux. Les plaisirs de l'ignorance ont fait place aux plaisirs du savoir.

Je ne suis allé que deux fois en Espagne — ce qui est suffisant pour m'avoir lassé de mon ignorance. J'en suis encore à me délecter de ma désorientation et d'en savoir aussi peu que possible sur tout ce que je vois entre les Pyrénées et le cap Trafalgar. Encore deux ou trois visites et il sera temps, pour moi, d'aller à la London Library et d'y consulter le catalogue au mot « *Espagne* » Dans un des nombreux livres (beaucoup trop nombreux) qui sont indexés là, je trouverai sans aucun doute l'explication d'un petit mystère qui me taraude gentiment et par intermittences depuis plusieurs années — depuis que je vis pour la première fois, à l'une de ces admirables expositions d'œuvres prêtées de Burlington House, une version du « Songe de Philippe II », du Greco.

Cette curieuse composition, familière à tous les visiteurs de l'Escurial, représente le roi, vêtu et ganté d'un noir d'encre, comme un croque-mort, agenouillé sur un coussin bien rembourré, au centre du premier plan; plus loin que lui, sur la gauche, une foule de pieux agenouillés, les uns laïcs, les autres ecclésiastiques, mais tous manifestement saints, tournent leurs regards vers un ciel plein d'anges valseurs, de vertus théologales et de personnages bibliques, groupés en cercle autour de la Croix et du Lumineux monogramme du Seigneur. A droite, une énorme baleine ouvre sa gueule gigantesque, et un grand concours de peuple (des damnés, probablement) se précipite dans sa gorge cramoisie — en dépit de ce que nous avons appris, dans notre enfance, sur l'anatomie des baleines. Un curieux tableau, je le répète; et, du point de vue artistique, assez médiocre; il y a beaucoup de Grecos meilleurs que celui-ci, même pour cette période de jeunesse. Et pourtant, en dépit de sa médiocrité, j'ai pour ce tableau un faible tout particulier. Je l'aime pour la raison fâcheusement hétérodoxe aujourd'hui, que le sujet m'intéresse. Et le sujet m'intéresse parce que je ne sais pas quel est le sujet. Qu'est-ce donc que ce songe du roi Philippe ? Une anticipation visionnaire du Jugement Dernier ? Un furtif regard mystique sur le Ciel ? Une encourageante lueur sur

les moyens expéditifs qu'emploie le Tout Puissant vis à vis des hérétiques ? Je n'en sais rien — je n'ai même pas envie d'en savoir davantage, pour le moment. En présence d'une fantaisie aussi extravagante, les plaisirs de l'ignorance sont d'une particulière intensité. Confronté avec cette mystérieuse baleine, ce roi des pompes funèbres, ce fourmillement aérien de saints et cette débandade de pécheurs, je donne licence à mon imagination et me vautre dans le déconcertant plaisir d'ignorer.

De toutes les idées qui me sont venues à l'esprit, je préfère la suivante : cet étrange tableau serait une autobiographie prophétique et symbolique; il tendrait à résumer hiéroglyphiquement l'ensemble du développement futur du Greco. Cette baleine, sur la droite du premier plan — cette arrière-grand-mère de Moby Dick, avec son bâillement énorme, son gosier cramoisi et la foule des damnés qui s'y engouffrent — comme les employés de banque, à six heures, dans le métro — cette baleine, dis-je, est l'objet autobiographique le plus significatif de toute l'œuvre de début du Greco.

Car où vont-ils, avec tant de hâte, ces damnés ? — « Dans le chemin rouge », comme disait notre nurse en nous encourageant à avaler les mets immangeables de l'enfance. « Dans le chemin rouge » et dans un trouble enfer de tripes. En un mot, dans cet univers étrange, affreux, que l'esprit du Greco semble avoir de plus en plus habité, au fur et à mesure qu'il avançait en âge. Car, dans l'œuvre plus tardive du Crétois, chaque personnage est un Jonas. Oui, tous sans exception. Et c'est sur ce point que le « Songe de Philippe II » apparait comme une prophétie incomplète, un symbole mutilé. C'est pour les seuls damnés que la baleine ouvre sa gueule. Mais si le Greco avait voulu dire toute la vérité sur son développement futur, il eût envoyé les bienheureux les rejoindre, ou il eût tout au moins pourvu ses saints et ses anges d'un autre monstre, d'une baleine céleste flottant la tête en bas parmi les nuages, avec un deuxième chemin rouge montant, dans son étroitesse étranglée, jusqu'à un ciel dévoré. Paradis,

Purgatoire, Enfer, et même notre Terre banale, pour le Greco de la maturité artistique, tous ces cantons de l'Univers étaient situés dans le ventre d'une baleine. Ses Annonciations et ses Assomptions, ses Agonies, Transfigurations et Crucifixions, ses martyrs et ses stigmatisés, tout cela sans exception prend place parmi les événements viscéraux. Le ciel n'est pas plus grand que le Trou Noir de Calcutta, et Dieu Lui-même est avalé par la baleine.

Les critiques se sont efforcés d'expliquer l'agoraphobie picturale du Greco par son éducation crétoise. Pas d'espace dans ses tableaux, assurent-ils, parce que l'art lyrique de Byzance, foyer spirituel du Greco, était la mosaïque, et la mosaïque ignore la profondeur. Explication spécieuse, dont le seul défaut est de passer presque entièrement à côté de la question. D'abord, la mosaïque byzantine ne manque pas invariablement de profondeur. Ces extraordinaires mosaïques du VIIIe siècle, dans la Mosquée des Omayyades, à Damas, par exemple, sont aussi spacieuses et aérées que les paysages impressionnistes. Il est vrai que ce sont là des spécimens un peu exceptionnels de cet art. Mais les ordinaires mosaïques fermées, elles-mêmes, n'ont vraiment rien à voir avec l'œuvre du Greco; car les saints et les rois byzantins sont inclus ou, plus exactement, incrustés à plat dans une espèce d'abstraction à deux dimensions, dans le ciel bleu et or purement euclidien d'une géométrie plane. Leur univers n'a jamais la moindre ressemblance avec ce ventre de baleine dans lequel se trouvent tous les mystérieux et terrifiants personnages du Greco. Le monde de Greco n'est pas celui de la géométrie plane.

Il a une profondeur — tout juste une petite profondeur. Et c'est là précisément ce qui lui donne un air si inquiétant. Dans leur abstraction à deux dimensions les personnages des mosaïques byzantines sont parfaitement chez eux ; ils sont adaptés à leur milieu. Mais les personnages du Greco, avec leur volume, leurs trois dimensions, faits pour un univers spacieux, sont enfermés dans un monde où il y a peut-être juste assez de place pour se retourner, mais pas plus.

Ils sont en prison et, ce qui est pire, dans une prison viscérale. Tout ce qui les environne est organique, animal. Les nuages, les rochers, les draperies ont tous été mystérieusement transformés en mucus, muscles écorchés et péritoine. Le ciel dans lequel le Comte d'Orgaz fait son ascension ressemble à une opération cosmique d'appendicite. La « Résurrection » de Madrid est une résurrection dans un tube digestif. Et les œuvres plus tardives nous donnent l'horrible impression que tous les personnages, humains et divins, ont commencé à subir un processus de digestion, sont graduellement assimilés par leur entourage viscéral. Dans la « Résurrection » de Madrid, les formes et la texture de la chair nue ont pris un étrange aspect de tripes. Et dans les nues du « Laocoon » et de « l'Ouverture du septième sceau » (œuvres des dernières années du Greco), le processus d'assimilation a été poussé encore plus loin. Après s'être aperçus que leurs draperies et le paysage environnant se peptonisaient et se transformaient peu à peu, les infortunés Jonas de Tolède découvrent, pleins d'horreur, qu'ils sont eux-mêmes en voie d'être digérés. Leur corps, leurs bras et leurs jambes, leur visage, leurs doigts et leurs orteils, cessent d'appartenir à leur humanité; par un processus lent, mais d'une fatalité inexorable, ils commencent à faire partie du fonctionnement interne de la Baleine universelle. Il est heureux pour eux que le Greco n'ait pas vécu davantage. Vingt ans de plus, et la Trinité, la Communion des Saints et toute la race des hommes se fussent trouvées réduites à une excroissance presque invisible à la surface des entrailles cosmiques. Les plus favorisées seraient peut-être devenus taenias ou trématodes.

Pour ma part, je suis vraiment désolé que le Greco ne soit pas devenu aussi vieux que le Titien. Vers 80 ou 90 ans, il eût produit un art presque abstrait — un cubisme sans cubes, organique, purement viscéral. Quels tableaux il eût peint, alors ! Magnifiques, bouleversants, terrifiants. Car même les œuvres du milieu de son âge sont terrifiantes, épouvantables malgré leur

puissance extraordinaire et leur beauté. L'univers dévoré dans lequel il nous introduit est une des créations les plus inquiétantes de l'esprit humain. Une des plus embarrassantes aussi. Quelle raison avait donc le Greco de faire ainsi passer l'espèce humaine par le chemin rouge ? Qu'est-ce qui le poussa à extraire Dieu de son ciel illimité pour le jeter dans un intestin de poisson ? On ne peut en discuter que confusément. Tout ce dont je suis certain, c'est que la baleine avait des causes plus profondes et plus importantes que le souvenir des mosaïques — ces mosaïques sans rien de viscéral — vues au cours d'une enfance crétoise, d'une jeunesse vénitienne et romaine. Une maladie oculaire n'expliquerait pas davantage, comme l'ont tenté certains, cet étrange développement artistique. Il faut que les maladies soient bien graves, en vérité; pour qu'elles puissent devenir entièrement co-extensives à leur victime. Que les hommes soient affectés par leurs maladies, c'est l'évidence même; mais il est non moins évident que, sauf in extremis, les hommes sont quelque chose de plus que la somme de leurs symptômes morbides. Dostoïewski n'était pas simplement l'épilepsie personnifiée, Keats n'était pas qu'un bloc de tuberculose pulmonaire. Les hommes se servent de leurs maladies au moins autant qu'elles se servent d'eux. Le Greco avait probablement quelque chose qui n'allait pas, du côté de ses yeux; c'est entendu ! Mais d'autres ont eu le même défaut sans avoir peint, pour cela, le « Laocoon » ou « l'Ouverture du septième sceau ». Dire que le Greco avait une vue anormale est une absurdité; c'était un homme qui se servait de sa vue anormale.

Mais dans quel but s'en servait-il ? Quel étrange sentiment du monde, quelle mystérieuse philosophie voulut-il exprimer ? Il est difficile de répondre. Car en tant que métaphysicien (et tout artiste important est un métaphysicien, un créateur de vérités esthétiques et de théories plastiques), le Greco n'appartient à aucune école connue. Le plus qu'on puisse dire, du point de vue classification, c'est que, comme beaucoup de grands artistes du Baroque, il croyait à la valeur de

l'extase, de l'irrationnel, de ces expériences « numineuses », matière première dont se sert la raison pour façonner les dieux ou les divers attributs de la Divinité. Mais la variété d'expérience mystique transmuée sur le plan artistique et méditée par le Greco, était tout à fait différente du type d'expérience décrite et « rationnalisée » symboliquement dans la peinture, la sculpture et l'architecture des grands artistes baroques du seicento. Les Jésuites, ces producteurs en série de spiritualité, avaient perfectionné la technique de fabrication des extases orthodoxes. Ils avaient abaissé le prix de revient de ces expériences, jusqu'alors accessibles seulement aux classes spirituellement riches, les mettant ainsi à la portée de tous. Ce que les artistes italiens du seicento exprimèrent si brillamment et si copieusement fut justement cette expérience au rabais et la métaphysique qui la rationnalisait. « Ste Thérèse pour tous », « St Jean de la Croix partout ». Tels étaient ou auraient pu être, leurs slogans. Faut-il s'étonner, après cela, si leur sublime sentait un peu le théâtre, leur sensibilité la mélasse, leurs intuitions spirituelles le lieu commun et la vulgarité ? Les plus grands artistes baroques eux-mêmes ne sont point remarquables pour leur subtilité et leur raffinement spirituel.

Le Greco n'a rien à faire avec ces extases trop faciles et la théologie orthodoxe de la Contre-Réforme, dans les termes de laquelle on les peut interpréter. Le ciel rassurant et radieux, les divinités souriantes ou lacrymatoires, mais toujours trop humaines, les immensités cabotines et les mystères cabotins, tout le magasin d'accessoires des seicentisti, sont absents de ses tableaux. Il y a bien ici extase et aspiration enflammée, mais toujours, comme nous l'avons vu, extase et aspiration dans le ventre de la baleine. Le Greco semble exprimer constamment les racines physiologiques de l'extase, et non pas la fleur spirituelle; les faits corporels primaires de l'expérience numineuse, et non pas ses conséquences mentales. Quoique vulgairement, les artistes du Baroque, eux, s'intéressaient à la fleur, non aux racines ; aux dérivés et aux interprétations théologiques, non

aux faits bruts de l'expérience physique immédiate. Ce n'est pas qu'ils ignorassent la nature physiologique de ces faits primaires. L'étonnante « Ste Thérèse » du Bernin, le proclame de la manière la moins équivoque; et il est intéressant de noter que dans cette statue (comme dans la très voisine et également étonnante « Ludovica Albertoni », de l'église San Francesco a Ripa) il donne aux draperies des formes d'une fadeur organique, et presque intestinale. Un peu plus ramollie, aplanie, simplifiée, la robe de la grande mystique ne se distinguerait plus du reste du paysage englouti par la baleine de Greco. Le Bernin sauve la situation (du point de vue de la Contre-Réforme) en introduisant dans sa composition une figure d'ange brandissant un javelot. Cette jeune créature aérienne habite un ciel non-dévoré. Elle apporte avec elle les espaces infinis. Avec beaucoup de charme et un peu de ridicule (la main qui tient le dard enflammé a un petit doigt délicatement replié, comme la main de ces jeunes personnes trop raffinées au moment de soulever une tasse de thé), l'ange symbolise la fleur spirituelle de l'extase, dont la racine physiologique est l'évanescente Thérèse dans sa robe péritonéale. Le Bernin est, spirituellement parlant, un plein-airiste

Mais non pas le Greco. En ce qui le concerne, rien n'existe hors de la baleine. Le fait primaire physiologique de l'expérience religieuse est aussi, pour lui, l'acte terminal. Il se tient solidement sur le plan de cette connaissance viscérale, ignorée de nous si complètement, mais qui tenait tant de place dans les sentiments et les pensées de nos ancêtres (leur langage le prouve). « Où sont ton ardeur et ta force, le bruit de tes entrailles et de ta compassion pour moi ? » — « Mon cœur s'est transformé en moi, mes repentirs se sont embrasés de l'un à l'autre ». — « Je glorifierai le Seigneur qui m'a porté conseil, et mes reins m'enseignent aussi aux heures nocturnes ». — « Car Dieu m'en est garant : combien je languis après vous tous dans les entrailles de Jésus-Christ ! » « Car vous avez possédé mes reins ». — « Ephraïm est-il mon fils chéri ?.... C'est pourquoi mes entrailles se tourmentent à cause de lui. »

La Bible est pleine de phrases de ce genre, et qui paraissent au lecteur moderne assez étranges, un peu inconvenantes, et même répugnantes. Nous sommes habitués à croire que nous pensons uniquement avec notre tête. Bien à tort, les physiologistes l'ont démontré. Nos pensées, nos sentiments et notre être sont déterminés dans une large mesure par l'état de nos glandes à sécrétion interne et de nos viscères. Le Psalmiste arrachant des enseignements à ses reins, l'Apôtre avec ses entrailles impatientes, sont tout à fait dans le mouvement physiologique moderne.

Le Greco vivait à une époque où la réalité, la primauté de la conscience viscérale étaient encore reconnues ; où le cœur et le foie, la rate et les reins, étaient toute l'âme humaine; où les quatre tempéraments, sanguin, flegmatique, bilieux et mélancolique, déterminaient le caractère et imposaient à l'esprit ses dispositions éphémères. Les expériences les plus sublimes elles-mêmes, on les tenait pour physiologiques d'abord. Thérèse connaissait Dieu comme une douleur exquise dans son cœur, son flanc, ses entrailles. Mais tandis que Thérèse, et le commun des mortels avec elle, trouvaient naturel de passer du domaine physiologique au royaume sptrituel, du ventre de la baleine au ciel grand ouvert, le Greco insistait avec obstination sur la permanence de l'engloutissement. Toutes ses méditations portaient sur l'expérience et l'extase religieuses, mais toujours sur l'expérience religieuse dans ses racines physiologiques, toujours sur la primauté viscérale immédiate de l'extase. Il exprimait ces méditations en termes de symboles chrétiens, c'est-à-dire de symboles habituellement utilisés pour la description d'expériences entièrement différentes des états physiologiques primaires sur lesquels il s'appesantissait à l'ordinaire. C'est le contraste entre ces symboles, avec leur acception courante, et l'usage spécial, privé, qu'en faisait le Greco, c'est cet étrange contraste qui donne à la peinture du Greco sa qualité particulièrement inquiétante. Car les symboles chrétiens nous rappellent tous les espaces spirituels ouverts, espaces ouverts des sentiments altruistes,

espaces ouverts de la pensée abstraite, espaces ouverts de l'extase spirituelle au libre vol. Le Greco emprisonna ces symboles, les boucla dans un intestin de poisson. Ces symboles d'espaces spirituels ouverts, il les força à composer un langage exprimant l'immédiateté close de la conscience viscérale, l'extase qui anéantit l'âme personnelle, non pas en la dissolvant dans l'universel infini, mais en l'abattant, et en la noyant dans la chaude, la palpitante, la frémissante ténèbre corporelle.

Et voilà. Je me suis égaré bien loin et bien capricieusement du roi de pompes funèbres et de son énigmatique cauchemar de baleines et de Jonas. Mais le vagabondage d'imagination est le privilège de l'ignorant. Quand on ne sait pas, on est libre d'inventer. J'ai saisi l'occasion aux cheveux. Un de ces jours, je découvrirai ce qu'il en est de ce tableau, et alors il ne me sera plus permis d'imposer mon interprétation personnelle. La critique imaginative est essentiellement un art de l'ignorance. Ce n'est que parce que nous ignorons ce qu'un écrivain ou un artiste a voulu dire, que nous pouvons fabriquer un sens de notre crû. Si le Greco nous avait dit quelque part ce qu'il voulait exprimer en termes de Trou Noir et de mucus, je ne serais pas en mesure d'en disserter à l'heure actuelle. Par chance, il ne nous l'a jamais dit ! Je suis donc justifié de laisser vagabonder librement mon imagination.

Aldous HUXLEY.

(Music at night).

Traduit par Jean REBOUL.

VOICI

Je n'aurai sans doute jamais
une maison, des meubles, de la terre,
un lieu fermé qui soit de mes domaines,
un pays clos de pierres et de poutres...

Et la voix de ma femme
y règnerait sur les échos.

Jamais sans doute l'éventail
d'une lumière basse
et tout ce qui peut graviter
de familières galaxies
dans un silence à deux auprès des livres.

Et ma voix y serait alors
confirmation de la journée
et maintenance.

Etrange liberté de l'homme,
je te salue avec la nuit
quand par les rues sonne la roue
d'une charrette somnambule.

O dangereuses nuits d'Europe,
Le silence est tendu pour les oiseaux de fer
qui déroulent sur vous
des labyrinthes menaçants.

Il fallait au front de ma fille
ces grands pinceaux de lait ; au cœur
de mon enfant, ce bruit de guêpe
prisonnière dans la feuillée.

Les amoureux de leurs machines,
ceux qui se dévêtaient
à la croupe des compresseurs
pour forcer le régime sur les mers ;

ceux qui viraient à coups de freins
en s'en allant filmer les catastrophes
— et la route avait après eux
une saveur d'ozone et de silex ; —

ceux qui veillaient à l'équilibre de la chauffe
pour la prime au charbon
— et prophétique était le tremblement de la structure
quand ils passaient les viaducs ; —

il fallait leur silence pour ma fille ;
voici le cri d'un monde mort,
ce dernier express de la nuit
qui siffle à peine avant la ville unique sur le fleuve.

J'accompagne les avenues
jusqu'aux deltas des places
où refluent les banlieues avec leurs houles de légumes.
Je remonte le corps d'une épouse coupable :
voici de grands immeubles
pour endiguer la faute,
et des platanes magistrats
conduisent hors les murs
la honteuse !

Va, je partage tes péchés,
nuit de genièvre.
Il me reste un amour
dont ne veut plus ce monde juste.

Je vous suis étranger,
choses créées pour la sagesse et l'héritage.

J'ai mon pays dans le papier,
une chambre d'hôtel assez basse
pour qu'y viennent se reposer
quelques gémissements du siècle.

O mon siècle !

Des femmes sont les carrefours de nos rencontres.
nous nous sommes toujours croisés
dans la minceur mortelle.

L'homme tourne la tête :
sans voix ni jugement,
un moment je m'arrête
sur ce qu'il fait de moi.

Passant, je te connais.
Nous avons presque le même âge :
un jour viendra nous aligner,
où je ferai de toi cette éclipse totale
à m'entourer de feu !

De ce midi sans pain,
aussi pauvre de gratuité que de taxis,
je garderai toute l'ampleur
de votre cœur abandonné.

Voici le temps vide,
une église élargie
par l'absence de ses fidèles,
un lieu funèbre ancré
sous les bouleversements de la terre.

Je monte le chemin
d'une dernière espèce d'hommes,
l'étroite voie
jusqu'à la sépulture désignée.

On n'aura pas à lui toucher l'épaule,
à lui fermer les yeux.
On n'aura pas le temps d'une prière.

Soudain l'année à ciel ouvert
et les pays purifiés
par un long séjour sous les eaux.

Le premier pas, qu'une bête le fasse,
qu'en soit coupable un innocent,
et que les lèvres du limon
ferment leurs blessures nouvelles
sur d'autres appétits
que les naphtes et les platines !

— Et c'est un désir naturel
que d'avancer à la poursuite de son ombre
dans la découverte du matin...
Un désir de chasseur
qui force de ses meutes
la nuit occidentale
jusqu'à vaincre le jour,
à mériter, et de très haut, la vue
d'un manteau de plaines fertiles
dans le brouillard lumineux de huit heures,

quand au ventre de la Vivante
fume un besoin de fer et de semailles ! —
Voici comme un retrait de gibier en forêt,
un magnifique dénuement de la surface
pour les plus dignes.

TOURSKY

ORPHEE

(Résumé du début)

Paul et Jean réunis auprès d'André dans sa villa sur la côte, déplorent l'étrange état mental de leur ami, qui depuis un an que sa femme a disparu à la suite d'une baignade se refuse à croire à sa mort et ne rêve que de la retrouver malgré toutes les recherches vaines.

Demeuré seul un instant sur la terrasse, André voit surgir devant lui Orphée suscité par son imagination dans le cadre antique du paysage qui l'environne.

SCENE IV

André reste seul. Quelque chose change dans l'atmosphère, dans l'éclairage. On commence à percevoir dans ce décor moderne, très « Côte d'Azur » le côté antique. Une colonne ouvrant une perspective sur des rochers et la mer prend soudain une importance dominante. André se promène un moment en parlant puis calmé, s'assied, prend une cigarette.

ANDRÉ. — Evidemment, je lui parais absurde. Qui sait s'il ne se trouve pas encore plus éloigné de moi que Jean. Celui-là au moins brise net — parce qu'il croit. (*Il s'approche de la table*) Tiens, voilà les traces de leur bataille.... des monceaux de mégots... Mais qui prouvent qu'il y a eu de la fumée (*Il s'assied dans une chaise longue*) C'est bête comme cette idée de preuve me tracasse. Et pourtant c'est vrai. Il me semble parfois que si je l'avais vue morte, mais là bien morte,

palpable et froide, défigurée même, mais ressemblante, mais elle... oui, il me semble qu'alors tout ce serait précisé. Je suis comme un condamné qui bénéficie du doute. Il est si bon parfois que l'évidence nous crève un peu les yeux. Au moins, tout est net, on sait à quoi s'en tenir. Plus d'espoir, rien qu'une réalité qu'on peut supporter, ou qu'on ne peut pas.

SCENE V

Le côté antique du décor prend toute sa force. Orphée apparait auprès de la colonne, invisible à tous sauf aux spectateurs. André n'est pas forcé de le voir.

ORPHÉE. — Je suis heureux de vous trouver seul.

ANDRÉ. — Je suis seul, en effet.

ORPHÉE. — Cette lumière déclinante est favorable aux pêcheurs, leurs barques jonchent la baie.

ANDRÉ. — Ils font de belles pêches par ici. La mer est riche... et sans pitié.

ORPHÉE. — Excusez-moi, j'ai été maladroit. C'est terrible d'être habitué à ne considérer tout que d'un point de vue historique. J'étais pourtant venu animé d'une grande sympathie.

ANDRÉ. — Cela ne fait rien et vous n'y êtes pour rien. A certains moments, n'importe quel chemin ramène à ce qui vous blesse. Vous parlez de pêcheurs, on pense aux noyés, vous parlez de joie, on songe à la tristesse. Vous parlez de la vie, on se souvient de la mort.

ORPHÉE. — En êtes-vous bien sûr ? Vous devriez en savoir long sur moi... Mon visage doit vous être aussi familier que celui des statues, on ne les reconnait pas. Mais vous avez entendu parler de moi, vous avez certainement appris mon histoire au collège avec vos premières humanités. « La Légende d'Orphée. »

ANDRÉ (*bas*). — Orphée...

ORPHÉE. — Oui.. et je viens vers vous dans l'espoir de vous aider un peu, peut-être.

ANDRÉ. — Pourquoi moi plutôt qu'un autre ?

ORPHÉE. — Il y a dans l'ordre des sentiments, joie ou douleur, comme une parenté et la vôtre est enfant de la mienne. Je vous plains, je vous comprends et je souffre, avec vous, votre peine ravive la mienne. Et je ne sais d'autre remède que de revivre dans le chagrin des autres. Vous voyez, je suis égoïste, j'ai besoin de vous.

ANDRÉ. — Que me voulez-vous ?

ORPHÉE. — J'ignore les formes classiques des condoléances. Je pense que vous vous en passerez fort bien. Je crois seulement que de sentir quelqu'un vous comprendre totalement, au point d'éprouver à la minute même, la moindre de vos sensations peut vous être une consolation.

ANDRÉ. — Je ne sais pas, je n'ai pas cherché à être consolé.

ORPHÉE. — Les êtres de votre valeur ne le recherchent pas, ils l'acceptent comme l'inévitable.

ANDRÉ. — Comprenez-moi bien. Je ne veux pas de consolation, parce que je me refuse à en admettre le motif. Je ne crois pas à la mort de ma femme, que cela soit possible, moi vivant.

ORPHÉE. — C'était comme moi...

ANDRÉ. — Comme vous ?..

ORPHÉE. — Oui, Eurydice était disparue miraculeusement sans traces comme naissent les héros. Je croyais à un rapt. J'étais prêt à fournir rançon, à payer de ma personne. Rien n'avait été observé des rites de la mort, ni les libations, ni les sacrifices, ni les pleureuses.

ANDRÉ. — Ce n'est pas celles-là qui me furent épargnées.

ORPHÉE. — Chez nous, on les paie.

ANDRÉ. — Chez nous, Dieu merci, on en á de bénévoles plus qu'il n'en faut.

ORPHÉE. — J'ai trouvé quelque aide dans la musique, mon art me permettait de fouiller l'univers, d'en épuiser les forces. Il s'était établi entre la nature et moi

comme un système de vases communiquants. Elle me livrait ses mystères. Je parvenais à la toute-puissance.

(*pause*)

ANDRÉ. — Je vous suis.

ORPHÉE. — J'avais ainsi une foule de complices. De toutes parts me venaient des conseils, des renseignements, des avis divers, comme des sons de cloches.

ANDRÉ. — Vous étiez favorisé.

ORPHÉE. — Vous pouvez le dire : j'ai appris ainsi qu'Eurydice était aux Enfers, chez Pluton, le pire enlèvement.

ANDRÉ. — L'épouse de Pluton ?

ORPHÉE. — Il l'avait enlevée à sa mère. Et pourtant elle a pu revenir à la vie, alors...

ANDRÉ. — Alors ?

ORPHÉE. — J'avais une telle confiance en moi. Sur la terre j'étais comme un demi-Dieu. La musique me rendait maître bien au-delà des empires. Toutes les portes m'étaient ouvertes.

ANDRÉ. — Même celles de l'enfer ?

ORPHÉE. — Ce ne sont pas les plus inaccessibles... J'y suis entré aisément. J'ai pénétré au plus secret J'ai vu Pluton.

SCENE VI

Entrent Jean et Paul. Durant toute la scène la présence d'Orphée leur échappe complètement.

JEAN (*Continuant une conversation*). — Que veux-tu on ne vaut quelque chose qu'en s'accrochant désespérément à ce que l'on croit être (*avec une révérence*) c'est comme j'ai l'honneur de te le dire. (*Il aperçoit André*) Tiens, tu es là ?

PAUL. — Veux-tu faire une partie avec nous ?

ANDRÉ. — (*Revenant de loin*) Pardon ?

JEAN. — (*à Paul*) Lorsqu'André est dans son fauteuil, il commence par penser, puis il songe, finale-

ment il rêve. (*Faisant un cornet de ses mains, à André*) On te propose de jouer avec nous, rêvasseur.

ANDRÉ. — (*Souriant*) Ah, oui... Merci. (*S'étirant*) Non, je suis vraiment trop fatigué. Mais dépêchez-vous, il va bientôt faire nuit. Vous serez obligés de terminer aux lampions.

PAUL. — As-tu remarqué la lumière merveilleuse qu'il fait ? Regarde cette colonne avec la perspective des rochers et de la mer.

ANDRÉ. — On dirait une vision antique.

JEAN. — Les voilà les poètes (*à André*) Cela devrait t'inspirer.

PAUL. — Allons, viens, hurluberlu.

(*Il l'entraîne, ils sortent par le côté*)

SCENE VII

André regarde encore une fois vers la colonne avant de se rasseoir.

ANDRÉ. — Il est vrai que ces colonnes sont belles avec ces rayons obliques. Les oliviers, les rochers ocres, un paysage antique. (*Après un silence, reprenant le cours de conversation*) Ainsi, ils vous l'ont rendue ?

ORPHÉE. — (*Passé inaperçu dans la scène précédente, mais demeuré à la même place et dans la même attitude*) Ils me l'ont promise sous conditions...

ANDRÉ. — Oui, je sais « vous deviez quitter les Enfers précédant Eurydice et sans vous retourner ».

ORPHÉE. — C'est exact. Ne pas me retourner était la condition essentielle... Impossible.

ANDRÉ. — C'est un point qui m'est toujours demeuré obscur, je n'y voyais qu'une tricherie, une machination des Dieux.

ORPHÉE. — Oui, c'était un marché inhumain... Imaginez l'obscurité des grottes inhabitées, le vol froid des chauves-souris. Le suintement étouffé de l'humidité dans les mousses. Le grondement apaisé d'un fleuve souterrain. L'imprécision des ombres et des choses. L'infini uniforme et perfide des couloirs aux

coudes multiples. L'écho de mon pas sonnant sur les dalles, repris, soulevé par une force pernicieuse, lancé contre les parois, gémissant à ras de terre, glissant le long des murailles, s'étendant comme une aile menaçante sous les voûtes. Me guettant à chaque tournant. M'enveloppant, me poursuivant, m'enlaçant d'une toile affolante de bruits et de doutes.

Je marchais dans ce martèlement insupportable de mes sandales sur la pierre, dévoré de pressentiments et de craintes dans la continuelle hantise de me tromper de route, de rester pour l'éternité à errer dans ce labyrinthe, car les Dieux ne pardonnent pas les erreurs.

Eurydice marchait derrière moi. Je n'entendais ni ses pas, ni le frôlement de sa robe, ni le bruit de son souffle. Dans mon impatience, il me semblait parfois que des années nous séparaient et des espaces gigantesques. Et que c'était une dérision que de la savoir si proche, sans entendre sa voix, si belle, sans la voir, si douce et tendre sans pouvoir l'étreindre. Elle suivait comme une ombre, effacée comme elle.

ANDRÉ. — Elle vous suivait ainsi ?

ORPHÉE. — Je me suis retourné alors, à bout de patience. Et je l'ai vue.

ANDRÉ. — Non...

ORPHÉE. — (*Doucement*) Si, elle est disparue comme un songe. Je suis tombé, sans parole, anéanti.. Je me suis retrouvé plus tard, à l'air, tout étonné de respirer encore. Voilà comment je l'ai perdue.

ANDRÉ. — (*Soudain dur*) Vous pouvez dire reperdue, deux fois assassinée. Vous n'êtes qu'un lâche.

ORPHÉE. — Je vous entends mal, pourquoi cette soudaine colère, ces injures... je venais vers vous avec amour... comme un frère...

ANDRÉ. — (*Vivement*) Ah non, jamais je ne pactiserai avec vous.

ORPHÉE. — Mais enfin, qu'y a-t-il ? Eclairez-moi, je vous prie.

ANDRÉ. — Vous ne voyez donc pas, que vous nous avez trahi, nous tous ?

ORPHÉE. — Qui cela, vous tous ?

ANDRÉ. — Les hommes. Nous, pour qui « Prométhée déroba la flamme », nous dont chaque acquisition est « au péril de notre vie ». Vous avez été le seul favorisé d'entre nous pour réaliser une chose monstrueuse et magnifique : un miracle, et vous vous êtes écroulé lamentablement. Vous avez redonné au mot d'homme, cette couleur d'insulte qu'il prend déjà dans tant de bouches.

ORPHÉE. — Continuez, il ne m'appartient pas de vous interrompre.

ANDRÉ. — Oh, je n'ai pas tant à dire. Je sais seulement qu'un homme, en une occasion unique, merveilleuse a frôlé le miracle, et qu'il l'a manqué parce que...

ORPHÉE. — Parce que ?

ANDRÉ. — Parce qu'il n'y croyait pas.

ORPHÉE. — Que voulez-vous dire ?

ANDRÉ. — Vous ne comprenez toujours pas ? Je dis que lorsque vous êtes parti, précédant Eurydice, dès votre premier pas vous l'aviez perdue, et que chaque pas nouveau n'était qu'un délai accordé à votre lâcheté. Car le doute était en vous, entré en même temps que la promesse des Dieux. Comment auriez-vous pu croire, sincèrement, qu'une morte allait revivre ? Vous ne l'avez jamais cru.

ORPHÉE. — Je l'ai cru.

ANDRÉ. — Non jamais... Jamais totalement, de tout votre être, de toutes vos forces. Alors que vous ne deviez plus être tout entier, cerveau, muscles et nerfs qu'un instrument tendu au souffle du Destin dans une foi inébranlable, et vous l'aviez été pour parvenir aux Enfers tant que vous n'aviez que l'énergie du désespoir, vous avez succombé devant l'espoir, comme tous les hommes, par le doute. Vous vous disiez...

ORPHÉE. — Je vous ai dit mes pensées...

ANDRÉ. — (*Ne l'écoutant plus*) Vous vous disiez ce n'est pas possible, elle est morte, les morts ne reviennent pas. Las d'incertitude, vous avez voulu vérifier, vous n'avez pas eu la force d'observer jusqu'au

bout la règle du jeu... et voilà... Votre doute a mesuré la distance qu'il y a entre un homme et les Dieux.

ORPHÉE. — Vous êtes amer.

ANDRÉ. — Je ne saurais l'être assez. C'est insupportable déjà dans un jeu d'assister aux maladresses d'un mauvais joueur, mais voir sacrifier une partie unique, lorsqu'on est prêt à payer de sa vie le droit de la jouer... Il n'y a pas de mots assez durs, assez méprisables pour vous écraser.

ORPHÉE. — Décidément, nous n'avons plus de langage commun... Je ne me défendrai pas.

ANDRÉ. — A quoi bon, toutes vos raisons sont des raisons de sceptique, de logicien — des raisons d'homme, où il n'est pas question d'humanité... Il vous fut donné d'en sortir de ce cadre quotidien « humain ». Mais la seule idée de le quitter vous fait tressaillir d'épouvante, vous tous. Osez faire un pas, esquisser un geste, sans tendre une main craintive et piteuse en arrière, sans vous retenir à la rampe vermoulue, mais qui vous paraît encore sûre, de la tradition, sans tendre à vos pieds le filet secourable des notions reçues, comme pour les plus dangereuses acrobaties. Hors de tout cela, vous êtes timides et craintifs comme la tarentule hors de son entonnoir.

ORPHÉE. — Et vous ? A ma place qu'auriez-vous fait ?

ANDRÉ. — Je ne me serais pas retourné. Je n'aurais pas assassiné ma femme. Je serais mort, peut-être, ou devenu fou, je n'aurais pas cédé à la curiosité, à l'inquiétude, à la lassitude, à toutes ces formes de lâcheté.

ORPHÉE. — Mais enfin, qu'est-ce qui vous donne cette assurance ? Pourquoi croyez-vous que vous auriez réussi là où j'ai échoué, moi qui suis tout de même parvenu jusqu'aux Enfers.

ANDRÉ. — Avec l'énergie du désespoir, je l'ai dit.

ORPHÉE. — Avec l'énergie du désespoir, soit, mais pourquoi croyez-vous mieux que moi, pouvoir résister à l'espoir ?

ANDRÉ. — Parce que je crois au miracle. Parce qu'entre vous et moi un homme a dit « La foi déplace les montagnes » et je sais que c'est vrai.

ORPHÉE. — Ce serait trop beau.

ANDRÉ. — Cela est. Il ne suffit pas de nier ce dont on est incapable pour que cela cesse d'exister.

ORPHÉE. — On dit ça...

ANDRÉ. — Oh, je sais, vous n'êtes pas le seul à douter, à jouer à la petite garantie. Mais je vous laisse à votre petit jeu, où l'on ne perd pas.

ORPHÉE. — Que croyez-vous gagner au vôtre ?

ANDRÉ. — (*Lentement, réfléchissant*) Peut-être, rien à votre sens... Il y a toujours le feu divin du jeu.

ORPHÉE. — Alors, vous êtes persuadé qu'à ma place vous ne vous seriez pas retourné ?

ANDRÉ. — Non.

ORPHÉE. — Après tout, j'imagine à vous croire... pourtant, prenez garde... Il n'est pas du tout certain qu'on vous eût posé les mêmes conditions.

ANDRÉ. — Que voulez-vous dire ?

ORPHÉE. — Oh, c'est très simple. Le tragique destin des hommes l'est en ceci, que chacun a une épreuve à la mesure de sa résistance. Un autre qu'Œdipe n'aurait pas eu sa vie brisée, ne se serait pas crevé les yeux, il aurait cru à la malchance, non au Destin. Moi, je me suis retourné, j'ai été faible, j'en conviens. Et je veux bien vous faire confiance pour un même cas, surtout venant après moi, mais qui sait si vous résisterez à une épreuve différente ?

ANDRÉ. — Je suis prêt à l'affronter.

ORPHÉE. — Je vous la souhaite alors. Cette épreuve vous l'aurez désirée et désormais entre nous deux le Destin seul sera juge.

(*Il y a dans les dernières paroles d'Orphée, quelque chose d'assez écrasant. La lumière baisse. Le coin où se trouve Orphée commence à être gagné par l'ombre. Insensiblement Orphée va disparaître et c'est sans trop de surprise qu'on le verra remplacé plus tard par Jean.*

Des voix confuses parlent dans les coulisses.

André demeure plongé dans une méditation dont viennent le tirer d'une manière inquiétante les bruits qui arrivent du dehors.)

SCENE VIII

ANDRÉ. — (*Se parlant à voix étouffée*) Comme si je pouvais encore redouter quelque chose...

VOIX DANS LA COULISSE. — Qu'est-ce qu'ils ramènent ?

UNE AUTRE VOIX. — Çà a l'air d'être lourd.

TROISIÈME VOIX. — Ils ont peine à traîner le filet. (*André dresse l'oreille. Toute cette scène se passe pour lui en mimique de crainte, d'espoir et d'effroi.*)

UNE VOIX LOINTAINE. — Hé là, attention...

AUTRE VOIX. — Tu vas crever le filet...

UNE VOIX PLUS PROCHE. — Qu'avez-vous pêché ?

UNE VOIX BOURRUE. — Tu ne vois donc pas ?

UNE VOIX. — Où va-t-on la mettre ?

UNE VOIX. — Pas au cimetière pour sûr.

UNE VOIX. — Regarde-moi ses yeux.

UNE VOIX. — Qu'est-ce qu'on peut y voir ?

LA VOIX BOURRUE. — Hé, les secrets de la mer.

UNE VOIX. — Ils en ont vu des profondeurs.

UNE VOIX. — Attention, attention, laissez la place.

UNE VOIX. — C'est qu'il est lourd.

UNE VOIX. — Tiens, par ici, Charles.

UNE VOIX. — Vas-y.

UNE VOIX. — Amène.

Silence, puis la voix de Jean toute proche. Il apparaît soudain à la place d'Orphée.

SCENE IX

JEAN. — (*Joyeux*) Viens voir.

ANDRÉ. — (*D'une voix sans couleur*) Qu'est-ce qu'il y a ?

PAUL. — (*Apparaissant auprès de Jean*) Viens voir, André, vite.

(*André s'avance, eux ne se rendent pas du tout compte de l'idée absurde qui a pu le traverser.*)

ANDRÉ. — Mais qu'est-ce qu'il y a ?

JEAN. — (*Triomphant*) Viens voir cette bête énorme.

ANDRÉ. — (*On sent aussitôt qu'il est revenu à la normale sans même se rendre compte de sa folie*) Y a-t-il vraiment quelque chose d'exceptionnel ?

PAUL. — Viens, ils ont ramené un pèlerin.

Rideau

Gabriel AROUT.

SOUVENIR DETERMINANT

Me scrutant, j'éprouve tout à la fois une difficulté et un scrupule inattendus à dépister mes souvenirs « déterminants ». Notre mystérieuse évolution, tellement prédestinée d'ailleurs, ne court-elle pas d'*instants* en *instants*, pour se fixer parfois en souvenir (grâce à une conjonction de lieux et de temps particulièrement remarquables) ou ne laisser aucune trace si ce n'est un certain *goût*, une certaine *saveur*, toute spirituelle, mais combien déterminants ! Le souvenir réel s'est estompé et aucune introspection ne pourra le faire renaître, seul le hasard est son maître. Aussi ne connaitrai-je peut-être que beaucoup plus tard (ou jamais) la nature propre de la minute qui aura véritablement déterminé mon existence. (Le cas de Proust est là pour s'en convaincre).

Lorsque je m'interroge, je vois cependant apparaître en moi, parmi différents souvenirs que je sens essentiels, la reminiscence fort précise d'une expérience du réel, précieuse entre toutes, et qui constitue véritablement le point de départ d'une longue recherche. Au fait, celle de ma place dans l'univers, de son point d'insertion entre l'absolu et le relatif.

Ce n'est pas un souvenir d'enfance, mais d'adolescence.

Ce jour-là, comme à l'accoutumée, je partis seul en forêt. On était au début de l'été. Le temps était radieux mais la chaleur peu excessive. Avais-je un livre avec moi ? C'est probable, mais lequel ? je ne me rappelle plus. C'est dommage car il fut peut-être l'agent qui a provoqué la naissance de l'instant capital que je vais essayer de narrer.

Depuis longtemps je souffrais de ne pouvoir saisir intuitivement et par une manière de contact concret, l'unité que je pressentais derrière les apparences de l'univers. La valeur des choses ne m'était apprise que par l'intellect, non par la vie. Les idées et les mots, les mots surtout, malgré leur séduction secrète — qui me faisait pressentir déjà tout ce qu'ils ne parvenaient presque plus à exprimer — demeuraient des hôtes étrangers dans mon esprit, attendant le moment où le sens perdu et lointain de l'intuition première s'agglutinerait à ma vie.

Ainsi donc, je partis en forêt accompagné de mes habituelles préoccupations et portant en moi la mélancolie coutumière des beaux jours d'été (c'était l'époque où je désirais toujours « être ailleurs »). Dans quelle disposition intérieure me trouvais-je ce jour-là, je ne sais ? Je crois me souvenir seulement que j'étais dans un état d'attente, comme il arrive fréquemment à la belle saison lorsque la beauté partout éclate et que nous attendons une sorte de révélation d'une telle gloire (nous chercherions en vain un tel aliment dans un paysage hivernal).

Je marchais à petit pas, peu pressé d'entrer sous les arbres. Les jardins parfumés qui précèdent la forêt me retinrent longtemps. J'aimais déjà leur belle ordonnance faite d'équilibre entre des pelouses tondues de près et des parterres où se mêlaient des fleurs de toutes tailles et de toutes espèces comme on voit dans les jardins anglais. J'ajouterai que l'on était en semaine et qu'il n'y avait point d'autres promeneurs que moi.

Je ne devais pas marcher longtemps ce jour-là... et m'assis bientôt à la frontière du soleil et de l'ombre contre un arbre bordant une clairière. Depuis combien de temps y étais-je quand cela se déclancha brusquement, je ne saurais dire, et si je lisais je dûs abandonner très rapidement ma lecture pour concentrer mon attention avec une grande intensité sur le lieu où je me trouvais. Contrairement à la nature propre des instants qui semblent révéler surtout une présence derrière les apparences c'est une *ouverture* qui se produisit. Une mysté-

rieuse correspondance, comparable à un fluide traversant plusieurs corps, s'établit entre moi, la mousse garnissant le tronc des arbres, les rayons du soleil et une mouche verte et dorée qui se maintenait dans l'air à la même place. J'admirais le battement rapide de ses ailes qui les rendait invisibles et alors... sans que je sus comment, bouleversement de tout mon être. Les objets environnants, que je continuais à voir, s'estompèrent légèrement : ils ne me frappaient plus par eux-mêmes mais en tant que soutien, que symbole d'autre chose. En réalité ce que je perçus à cet instant ce fut l'énergie, ce fut la Force unique qui traverse toutes choses et dont le rapide battement d'ailes de la petite mouche avait été l'élément conducteur.

Cette révélation concrète de l'unité de l'univers par la Force, que je n'envisageais jusqu'alors que discursivement, entra soudain dans ma vie par l'expérience. L'illumination fut brève mais ses conséquences immenses, car ce n'est pas seulement la présence de l'énergie qui me fut révélée mais la valeur de l'intuition comme méthode de connaissance. Jusque-là, j'avais vécu dans l'abstrait, brusquement je pénétrais dans le concret, j'avais traversé la barrière des mots, je touchais la substance vivante et non plus sa représentation.

Je restais longtemps comme hébété, sans mouvement et absolument étranger à tout sauf à l'immense jouissance que cette découverte m'avait procurée. J'étais à la fois allégé et enrichi. Souvent j'avais connu déjà d'intenses moments de « communion avec la nature » mais ces sortes de contemplations poétiques me faisaient régulièrement souffrir en me donnant par trop le sentiment de mon impuissance (à ne pouvoir tout saisir et tout pénétrer). Cette fois ce fut bien différent : quelque chose *vint à moi*, qui ne me demanda aucun effort à recevoir et j'en fus empli à pleins bords.

Je tirai rapidement une leçon de cet instant en griffonnant ce qui suit au verso d'une enveloppe. Je ne devais la retrouver que longtemps plus tard :

Partir de l'idée, ne pas s'y arrêter : qu'elle serve uniquement de tremplin. S'abstraire, se mettre directe-

ment en contact avec la chose signifiée afin qu'elle se révèle tout entière à la conscience jusqu'à devenir, par envahissement, la conscience elle-même.

C'est cela vivre l'idée, *au-delà des mots : la seule chose qui compte.*

La mémoire, réservoir d'idées et de sensations, contribue certes à faire ce que nous sommes, mais nous ne sommes vraiment que ce que avons réalisé, ce qui est devenu « chair ».

L'idée par elle-même, revêtue de mots, n'est rien. Elle nous contente par sa plasticité. Il faut nous baigner en elle jusqu'à son extinction à force d'évidence. Cela ne peut se pratiquer que par dessus les vieux mots, usés jusqu'à la corde, de nos vocabulaires.

Le courant inconnu qui fait vivre la mouche, battre ses ailes, est identique à celui qui me meut. Ne suis-je pas d'ailleurs aussi proche de la mouche que de la plante qui possède, elle aussi, le même courant vital ?

Cette réalisation métaphysique ne nous éloigne pas de l'objet. Au contraire, nous le replaçons dans l'univers à sa place réelle, à la fois indépendant et solidaire du tout.

Cette réalisation, au lieu de diminuer la vie, l'avive, ou plutôt la met dans sa véritable voie, de sublimation.

Nous sommes moins isolés à force de pénétrer les choses par l'intérieur. Nous devenons plus sensible à leurs mouvements réels.

Jacques MASUI.

MONTEE D'UNE ETOILE

Du fond des yeux s'élève une pensée légère
Une bonne pensée d'espoir de pain de vin
Elle vient du temps légendaire
Des jours de l'enfance dorée et cruelle
Elle vient du fond de soi-même
Comme un aveu longtemps retenu

D'un royaume sans poids sans ombres sans liens
Et qui n'appartient à personne
D'un royaume de confiance extraordinaire
Vient cette pensée fugitive
Que rien ne peut retenir ni détruire
Et qui est la bonté même
D'un pays orné de la beauté du monde
Au clair des épées du matin
Beauté sans taches sans remords
Qui n'a rien encore livré sa chance
Qui n'a pas encore rencontré la vie

Elle parle d'un ciel errant
De collines criblées d'insectes
De plateaux labourés du vent
Et de toutes les filles-fées
Qu'on peut rencontrer au détour du monde
Dans l'enthousiasme de l'amour naissant.

Pensée de l'amour pensée de la joie
Ma fille ma mère
Ma moitié idéale

Toute entourée de flammes primordiales
Et de la chanson des amis rêvés
Pensée d'un univers de chair égale
Unissant le jour et la nuit
Dans un seul rayonnant visage
Pensée de bonheur espéré
Attendu
Le long des haies ardentes d'une aurore

Livre enfin ton secret
O subtile fiancée
Qui n'apparais qu'à tes heures choisies
Libre et sonore
Ombre sur le frisson d'une ombre
Cœur attentif qui te cherchais
Au temps des contes et des rêves
Fée bienfaisante
Livré le mystère clair de tes mains
Que tu croisais avec innocence
Sur la poignée d'une épée blanche
Une épée au fil aveugle
Faite pour départager les regards
Et mettre d'un côté la honte
De l'autre la fierté de vivre
De gagner.

SIGNE

Insecte ravissant fleur de misère
Sur l'arbre haut sur l'arbre vert
Parle au soleil à la lumière
Epuise la douceur de l'air

Tu es le dernier refuge
D'une pensée hors d'haleine
Tu es la boule de laine
Cachée au cœur de l'hiver
Comme une ombre de la neige

Laisse un peu faire le temps
Que je reprenne des forces
Je te rendrai cette place
Que les méchants t'ont volée
Je te mettrai dans le ciel
Avec les autres étoiles
Fleur au nom de nos souffrances
Insecte pur de l'amour.

Luc DECAUNES.

16 Juin 1942

LE THEATRE DE LA FOIRE

En 1724 paraissait à Paris, chez Etienne Ganeau, rue St-Jacques, un livre intitulé « Théâtre de la foire ou de l'Opéra Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, recueillies revues et corrigées par MM. Le Sage et d'Orneval, avec une table de tous les vaudevilles et autres airs gravés et notés à la fin de chaque volume. »

C'est un livre d'actualité, et plus qu'on ne le supposerait à voir sa reliure en veau, ses fers dorés, et les estampes en taille-douce qui nous présentent au début de chaque pièce Arlequin, Mezzetin, Pierrot, Colombine, Lélio, et le docteur Balonard. Adorable et touchant vieux bouquin ! paradoxal et respectacle, fugitif et véridique, qui pose et résout en se jouant quelques graves problèmes d'art dramatique, entre une chanson satirique et une gravure de Bonnard où Arlequin, roi de Serendit, relève sa robe royale pour exhiber sa culotte losangée.

Il ne manque pas de savants ouvrages sur les deux grandes foires parisiennes du XVIIe et du XVIIIe siècle : La foire St-Germain et la foire St-Laurent. Toutes deux avaient un aspect commercial et un aspect artistique : on y vendait des objets de toute sorte, et on y présentait des spectacles de toute nature : des phénomènes, des singes, des expériences de physique, des figures de cire, des lanternes magiques, des marionnettes, des danseurs de corde, et des comédies. Ce n'est qu'au théâtre que nous avons ici affaire : mais il le faut replacer dans son cadre.

Il y avait plusieurs salles de spectacle dans l'enceinte de la Foire — et assez luxueuses, si l'on en juge par le procès-verbal du commissaire Demoncrif, décrivant en ces termes la « loge », ou salle du chevalier Pellegrin :

« Théâtre élevé d'environ quatre à cinq pieds, éclairé de six lustres en cristal, entouré de doubles rangs de loges, de trois rangées de formes (banquettes rembourrées), fermées à chaque bout de balustrades de fer, orné de toile volante et de décorations à coulisses, et d'un orchestre au bas dudit théâtre... »

Et dans ces salles de spectacle, on a représenté les pièces les plus variées, les plus ahurissantes qui se puissent imaginer. Ingéniosité forcée : les comédiens forains se heurtaient aux privilèges de la Comédie française et de l'opéra, qui prétendaient leur interdire de parler en dialogues ou de chanter sur la scène. Une lutte homérique, dont le détail remplirait un volume, met aux prises pendant près d'une centaine d'années les officiels et les irréguliers ; une lutte comique et abracadabrante, faite de concessions et de contrats, de subtilités juridiques et de couplets vengeurs, d'accalmies, de colères, d'huissiers, d'amendes, de constats, de roueries pour tourner la loi, d'effronterie pour la narguer ; et, comme de juste, c'est guignol qui rosse le gendarme. Cependant, ce qui nous importe surtout, c'est que la contrainte qui les menaçait a obligé les auteurs et les acteurs du théâtre de la foire à créer des modes d'expression nouveaux, des formes dramatiques inédites, et qui échappaient par là même aux définitions officielles dont les théâtres privilégiés avaient le monopole.

Il faut ici laisser la parole à Le Sage et d'Orneval :

« Le Théâtre de la Foire, (dont voici l'histoire en peu de mots) a commencé par des farces que les danseurs de corde mêloient à leurs exercices. On joua ensuite des fragments de vieilles pièces italiennes. Les Comédiens françois firent cesser ces représentations qui attiroient déjà beaucoup de monde, et obtinrent des arrêts qui faisoient défense aux Acteurs Forains de donner aucune Comédie par Dialogue ni par Monologue. Les Forains, ne pouvant plus parler, eurent recours aux Ecriteaux : c'est à dire, que chaque Acteur avoit son rolle écrit en gros caractère sur du carton qu'il présentoit aux yeux des Spectateurs. Ces inscriptions parurent

d'abord en prose. Après cela on les mit en chansons que l'orchestre jouoit, et que les Assistans s'accoutumèrent à chanter. Mais comme ces Ecriteaux embaroissoient sur la Scène, les Acteurs s'avisèrent de les faire descendre du cintre, de la manière qu'on l'explique à la tête de la première pièce de ce volume (1).

Les Forains, voyant que le Public goûtait ce spectacle en chansons, s'imaginèrent avec raison que, si les Acteurs chantoient eux-mêmes les vaudevilles, ils plairoient encore davantage. Ils traitèrent avec l'opéra, qui en vertu de ses Patentes, leur accorda la permission de chanter. On composa aussitôt des pièces purement en vaudevilles ; et le spectacle alors prit le nom d'*Opéra Comique*. On mêla peu à peu de la prose avec les vers, pour mieux lier les couplets ou pour se dispenser d'en trop faire de communs. De sorte qu'insensiblement les Pièces devinrent mixtes. Elles étoient telles, quand l'Opéra Comique a enfin succombé sous l'effort de ses Ennemis, après en avoir toujours été persécuté. »

Le Théâtre de la Foire a donc — il l'avoue luimême — hérité, après la disparition de la Comédie Italienne, du répertoire de ses brillants prédécesseurs. Il a, pour mieux dire, hérité d'un certain nombre de types dramatiques. Mais il a apporté à l'exploitation de ce capital une souplesse et un goût de la nouveauté qui me paraissent dignes d'être cités en exemple. Les fournisseurs ordinaires du Théâtre de la Foire ont d'abord fait un choix entre les personnages traditionnels, pour ne conserver que les plus caractéristiques : Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Mezzetin, et le Docteur (les autres n'apparaissent que très rarement) ; on a vu que la forme dramatique de leurs œuvres s'est modifiée, au gré des contraintes extérieures, avec une surprenante agilité ; enfin, ils

---

(1) « Les Ecriteaux étaient une espèce de cartouche de toile roulée sur un bâton, et dans lequel étoit écrit en gros caractère le couplet avec le nom du personnage qui auroit dû le chanter. L'Ecriteau descendoit du ceintre, et étoit porté par deux Enfans, habillez en Amours, qui le tenoient en support. Les Enfans suspendus en l'air par le moyen des contrepoids dérouloient l'Ecriteau ; l'orchestre jouoit aussitôt l'air du Couplet et donnoit le ton aux Spectateurs qui chantoient eux-mêmes ce qu'ils voyoient écrit, pendant que les Acteurs y accommodoient leurs gestes. »

ont introduit dans leur théâtre un élément d'actualité qui apparente ces pièces à l'italienne à nos revues contemporaines, et leur fait retrouver parfois quelque chose de la verve satirique d'Aristophane.

Car on ne peut douter, en lisant le *Théâtre de la Foire,* que nous ne soyons au début du XVIII[e] siècle. La curiosité que provoquent les grands voyages et les explorations trouve un écho sur les tréteaux de la Foire Saint Laurent : *Arlequin roi des ogres* met en scène le naufrage d'Arlequin dans une île où « il y a plusieurs cabanes entourées d'arbres étrangers» ; il est obligé de s'y battre avec un chat sauvage, et ne comprend goutte à la « langue Algonquine » que lui parlent les indigènes : nous voilà déjà assez loin des turqueries de circonstance du *Bourgeois gentilhomme*, et presque en avance sur les *Lettres persanes:* après tout la Fontaine connaissait déjà le Sophi, et Gherardi conduit parfois en Perse son Arlequin. Cependant, ni Molière ni La Fontaine ne se seraient demandé « comment peut-on être Persan ? — cela n'eût été bon que pour Monsieur Jourdain — vers 1720 au contraire, cette curiosité envahit tout le monde, et on la prêche comme vertu. Il y a là-dessus un mot charmant dans une pièce du Théâtre de la Foire : *La Boîte de Pandore*. Mercure aperçoit Pandore qui s'apprête à ouvrir la boîte fatale où se trouvent tous les vices dont l'humanité a, jusqu'alors, été préservée. « Elle est innocente, dit le Dieu, et cependant curieuse. Il faut donc que la curiosité ne soit point un mal, puisqu'elle n'est point renfermée avec les vices ».

L'actualité littéraire a aussi sa place dans les œuvres de Le Sage et d'Orneval. « *Arlequin défenseur d'Homère* » transpose sur le mode burlesque la querelle des Anciens et des Modernes ; ailleurs, on parodie allègrement les grands opéras à sujet homérique ou mythologique. Dans « *Arlequin Thétis* » Jupiter fait sa cour à la déesse des mers, et chante :

« Non, non, Thétis, n'en doutez pas,
J'aimerai toujours vos appas.
J'en vais donner une assurance :
Je veux que les peuples divers
(Ce qui prouve bien ma constance)
Viennent ici chanter des airs. »

« C'est ainsi, souligne perfidement l'auteur dans une note, que dans l'opéra de *Thétis et Pélée* (1) le divertissement du second acte est amené. »

Dans *Pierrot Romulus* (2), la parodie de l'antiquité gréco-latine fait déjà pressentir la *Belle Hélène* ; le couplet de Romulus :

« Eh ! prenez moi pour Epoux
Je vous en convie !
Je suis un parti pour vous,
Charmante Hersilie.
Vous ne pouvez faire mieux :
Mon Père est au rang des Dieux.
Je suis Gen, gen, gen,
Je suis til, til, til,
Je suis Gen, je suis til,
Je suis Gentilhomme
Et premier de Rome ».

n'est pas très loin du Roi barbu qui s'avance, bu qui s'avance.

L'actualité tout court transparaît dans ces bouffonneries. Le prologue de la *Tête Noire* nous indique les sources contemporaines de cette fantaisie :

« Cette pièce fut faite à l'occasion d'un faux bruit qui courut à Paris, qu'il y avoit dans certaine Communauté une jeune Demoiselle dont le visage ressemblait à une Tête de mort. On offrit, disait-on, une somme considérable au premier Garçon qui voudroit l'épouser. Il se présenta effectivement, pour la voir, un grand nombre de jeunes-gens, qui étoient assez crédules pour ajouter foi à cette fable, et qui vouloient même entrer par force dans cette communauté. On fut obligé, pour les repousser, de mettre pendant plusieurs jours des Gardes à la porte. »

Dans la pièce, c'est, bien entendu, Arlequin qui joue le rôle de la Tête Noire (le type comportait, outre le costume à losanges, un masque brun foncé). Une intrigue adroite et conventionnelle oblige Arlequin à se travestir en femme, et à tenir le rôle d'une jeune fille qu'un tuteur avare veut mettre dans un couvent, en décourageant les prétendants à sa main.

(1) De Fontenelle.
(2) Parodie du Romulus de La Motte.

Dès qu'Arlequin soulève son voile, c'est une fuite éperdue de tous les galants horrifiés qui tentent successivement leur chance : un clerc de procureur, un peintre, un mitron, un suisse, un gascon, un notaire. Aussi bien tous les corps de métier étaient-ils allés frapper à la porte de la Communauté qui abritait, croyait-on, la Demoiselle à Tête de Mort.

Ailleurs, c'est le décor lui-même qui nous rappelle que nous sommes en 1721. Dans « *Arlequin Endymion* », « le théâtre représente la montagne de Montmartre, et quelques cabarets des Porcherons. » Et la gravure qui illustre la pièce offre à notre regard une aimable colline parsemée de bosquets : quelques moulins la couronnent, et des animaux paissent dans ses prairies. C'est là qu'Arlequin Endymion garde ses troupeaux, escorté de son chien Citron (depuis *les Plaideurs*, c'est le nom traditionnel des chiens au théâtre). Voilà qui nous dépayse fort. Mais il est amusant de noter d'autres détails de tout ordre qui, au contraire, rapprochent de nous le Théâtre de la Foire.

Dans « *La Forêt de Dodone* », deux chênes se lamentent sur l'abandon où les hommes les ont laissés :

Premier chêne

Fameuse forêt de Dodone,
Hélas ! chacun vous abandonne ;
Les hommes venaient autrefois
A genoux consulter vos chênes ;
La foule à présent est aux bois
Et de Boulogne et de Vincennes.

Second chêne

Je n'en suis pas surpris, mon compère.
D'un amoureux secret
Nous ne pouvons nous taire.
On cherche un bois discret
Où sans risque on peut faire
L'amour
La nuit et le jour.

Cette renommée galante du Bois de Boulogne, Le Sage et d'Orneval ne sont pas seuls à l'avoir signalée. Le théâtre italien de Gherardi y fait aussi allusion. Voilà de quoi nous rendre modestes : l'après-guerre n'a rien inventé...

Le Théâtre de la Foire sait railler — mais il sait prévoir. On ne peut se défendre de quelque surprise en trouvant, dans *Arlequin Mahomet* (1), la description suivante du « coffre volant » dont un enchanteur fait cadeau à Arlequin:

BONBEKIR

J'ai fait une machine
Qu'on peut nommer divine,
C'est un coffre volant.
Avec cet équipage
Sans péril on voyage.

ARLEQUIN

L'ouvrage est excellent.
Mais n'est-il point magique ?

BONBEKIR

Non, non ; de Mécanique
C'est un ouvrage pur.
Entrez dans ma brouette
Et faites une traite
Pour en être plus sûr.

Une gravure illustre la pièce, et nous montre Arlequin, travesti en Mahomet, et parcourant les airs dans son « coffre volant ». Sans doute, Le Sage n'a pas inventé la navigation aérienne. Mais ne peut-on lui faire, aux côtés de Cyrano, une place parmi ceux qui l'ont pressentie ?

Aussi bien les vraies nouveautés, les anticipations les plus séduisantes ne sont-elles pas là. Elles sont dans la technique même, et dans la forme de ce théâtre sans prétentions mais non sans art; dans l'esprit aussi de ces premières années du XVIII• siècle qui sont peut-être les plus fécondes et certainement les plus variées. Un Le Sage, capable d'une égale maîtrise dans le roman de fantaisie et d'observation, et dans le théâtre gai, mériterait qu'on ne limitât point sa renommée à son œuvre de romancier. Sait-on, d'ailleurs, qu'il a repris au théâtre le thème du *Diable boîteux*, et qu'il montre, dans *Arlequin invisible,* le démon Asmodée favorisant par reconnaissance les désirs d'Arlequin, comme ceux de Cléophas dans le roman ? Et ses collaborateurs ordinai-

(1) Représenté en 1714.

res, ses amis et rivaux dans le théâtre forain — d'Orneval et Fuzelier — ne lui cèdent en rien pour l'ingéniosité et la fantaisie.

Aussi le public se montre-t-il reconnaissant de toutes les nouveautés qu'on lui offre. Loin de se cramponner à des formules éprouvées, et de chercher au théâtre un plaisir morne et habituel, il déserte les spectacles officiels pour courir à ces tréteaux forains, où l'ingéniosité supplée au luxe, et où la pauvreté relative rend à l'esprit sa primauté. De là les colères de l'Opéra et de la Maison de Molière : de là aussi les audaces voulues du Théâtre de la Foire. On y attire les spectateurs par mille fantaisies. Et les plus curieuses sont peut être celles qui s'adressent à l'oreille. Notons en passant l'emploi dans certaines chansons du vers libre ou « couplet dérimé » — en voici un exemple :

« Un jour un marchand de Falaize
A Paris voulut prendre femme.
Ma foi, dès la première nuit,
Pour savoir s'il portait des cornes,
Il n'eut pas besoin de miroir. »

Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est l'abondance des refrains populaires tout pleins de « contrepetteries », de cascades baroques, dont la drôlerie mystérieuse mériterait une plus longue étude ; bornons nous à dire qu'ils semblent s'apparenter, par leur recherche de l'effet comique tiré uniquement du *son*, à des tentatives plus modernes et plus sérieuses d'expression poétique à l'aide de mots inconnus, étranges, que le poète crée pour les besoins de son œuvre, et qui empruntent toute leur valeur à leur sonorité. Et citons quelques exemples :

La mirtanplain lantire larigot
Guerelin guin
Guerelin guin guin
Guerelin guin guin guin guin.

Bondrillon
Petit Bondrillon
Bondrillon don daine
Petit Bondrillon
Bondrillon don don.

Jean Gille
Gille joli Gille
Gille joli Jean
Joli Jean Jean Gille.

Mirlababi, sarlababo
Mirlababibobette
Sarlababorita (1).

La chanson populaire use largement de ces fantaisies purement verbales — il est intéressant de constater que le Théâtre de la Foire a vérifié sur un public assez large l'effet comique de ces refrains.

Mais nos critiques contemporains — ceux qui reprochent, et fort justement, à certaines mises en scène de dévorer le texte qu'elles devraient servir, d'éblouir les yeux, de souligner exagérément le spectacle au détriment de la pièce — nos critiques se doutent-ils que le Théâtre de la Foire a déjà fustigé les prédécesseurs de nos modernes jeteurs de poudre aux yeux ? Il s'agissait en l'espèce de la Comédie Italienne, supprimée en 1697, rappelée en 1716 par Philippe d'Orléans, et qui avait prétendu s'installer dans la Foire St Laurent, et éclipser les autres troupes par la somptuosité éclatante de ses décors, de sa musique, de son extérieur en un mot. Dans le « *Régiment de la Calotte* », Le Sage et d'Orneval, parodiant la cérémonie du *Malade Imaginaire*, font recevoir Pantalon, délégué de la Comédie Italienne, dans le Régiment de la Calotte, ou Régiment des Fous :

« Un Calotin
Cum Momi permissione
Très docte Comediane,
Tibi ferai questionem
A mon avis importantem.
Quando vestrae pieces novae
Vous sembleront trop frigidœ
Pour bien illas rechaufare
Quid illis facere ?

(1) Ce dernier refrain avait frappé V. Hugo. Il le cite dans *Les Misérables*.

PANTALON
Theatrum decorare
Postea cantare
Ensuita dansare.

CHŒUR
Bene, bene respondere
Dignus, dignus est intrare
In Calotino Corpore.

MOMUS
Juras Gardare statuta
A la raison contraria
Observés in Regimento ?

PANTALON
Juro

MOMUS
De non jamais te servire
D'Auteurs qui soient meliores
Que vos Auteurs ordinares,
Troupa dût elle crevare
Ou sortire du Royaume ?

PANTALON
Juro. »

Imaginons maintenant ce que pouvaient être des scènes comme celles-ci, qui appartiennent à des « pièces par écriteaux » ; en l'espèce, « *Arlequin roi de Serendib* ».

« Le chef des Eunuques revient avec six Esclaves qui dansent autour du fauteuil où le Roy s'est assis en les attendant. Elles agacent toutes Arlequin d'une manière différente. Il leur fait des mines en petit-maître. Puis il tire son mouchoir pour le jeter à celle qu'il choisira. Dans le temps qu'il veut le jeter à l'une, il est tenté de le jeter à l'autre... »

Enfin, Arlequin a fait son choix :

« Pendant ce temps là, les officiers s'occupent à dresser une table. Ils la couvrent d'une nappe et y mettent deux couverts. Cela fait, Arlequin prend l'esclave par la main, la place à un bout de la table, et va se mettre à l'autre. Ils prennent chacun un couteau, puis tout à coup, à l'imitation de Corésus et de Callirhoé, qu'on jouait en ce temps-là, ils se donnent la foy par ce couplet parodié de cet opéra :

Sur ces couverts, sur cette nappe blanche,
Sur cet autel redoutable aux poulets,
Par ce couteau, la terreur de l'éclanche,
Je fais serment d'être à vous à jamais. »

Malheureusement, un médecin intervient, et commence à arrêter au passage certains plats qui pourraient nuire à la santé du Roi.

« Arlequin continue à vouloir manger, et le médecin à lui enlever les plats. Arlequin prend une Falemouse, mord dedans, le médcin lui en arrache la moitié, l'autre demeure dans la bouche. Alors, Arlequin outré de colère se saisit d'un plat de crême et l'applique sur le visage du Docteur. Ce qui finit le repas et le second Acte.

Et voici comment Arlequin était devenu roi de Serendib : après un naufrage, il rencontre trois voleurs qui le dépouillent de tout ce qu'il possède, sous la menace du sabre et du pistolet, en criant le premier « Gnaff gnaff », le second « Gniff gniff » et le troisième « Gnoff gnoff ».

Ensuite « les voleurs prennent le tonneau (qu'ils ont vidé dans un festin impromptu sur scène), le défoncent, y mettent Arlequin, et s'en vont après avoir remis les fonds... Il vient un loup affamé qui cherche de la pâture. Il va flairer le tonneau, et comme il y sent de la chair fraîche, il fait tous ses efforts pour en briser les douves,.. Arlequin passe la main par le trou de la bonde, attrape la queue du loup, qui se voyant saisi, a peur et veut prendre la fuite ; mais en tirant le tonneau, sa queue demeure entre les mains d'Arlequin et dans le moment le tonneau se partage en deux. Le loup se sauve d'un côté et Arlequin de l'autre (1).

Le Théâtre change en cet endroit et représente la Capitale de l'Ile. »

Dans cette Ile, la coutume veut que tout étranger qui y aborde soit nommé roi durant un mois : après quoi on le sacrifie dans le temple de l'idole Kesaïa. La cérémonie du couronnement se déroule de la façon suivante :

(1) Ce lazzi de l'animal dont la queue se détache est repris dans une autre pièce du Théâtre de la Foire : *baqueue de Vérité*. Certaines pastorales provençales (celle de Granier notamment) en ont maintenu la tradition.

« Le Grand Sacrificateur et ses suivants se laissent tomber sur le cul ; Arlequin fait la même chose. Ils se relèvent. Alors le Grand Sacrificateur prend un livre, il lit et les suivants répondent :

LE GRAND SACRIFICATEUR, *lentement*

Basileos, alifi, agagi, aformi.

LES SUIVANTS

Basileos.

LE GRAND SACRIFICATEUR, *plus vite*

Bibli, bondromi, bebrofi.

LES SUIVANTS

Basileos.

ARLEQUIN,

arrachant un poil de la barbe du grand sacrificateur

Basileos.

LE GRAND SACRIFICATEUR, *très vite*

Mieno, milca, mileni, maliski.

LES SUIVANTS

Basileos.

ARLEQUIN,

lui passant la queue du loup sous le nez

Basileos.

LE GRAND SACRIFICATEUR, *lentement*

Pollaki, piretos, pephili, pepomfi.

LES SUIVANTS

Basileos.

LE GRAND SACRIFICATEUR

Tou crizou, i crizi, tiptomen, tiptete, tiptoussi.

LES SUIVANTS

Basileos.

ARLEQUIN,

crachant au visage du Grand Sacrificateur

Basileos.

LE GRAND SACRIFICATEUR,

posant le turban royal sur la tête d'Arlequin.

Tragizo, trapeza, porphyra, keaca.

LES SUIVANTS

Kekaca.

LE GRAND SACRIFICATEUR

Porphyra, pisina, kacaka (1).

LES SUIVANTS

Kecaca.

Arlequin qui croit par ce dernier mot que le Grand Sacrificateur et ses Suivants lui disent qu'il est de la cérémonie de se servir de son turban comme d'un pot de chambre se met en devoir de leur obéir ; mais ils font tous un cri d'indignation... »

Ou je me trompe fort, ou nous nous trouvons ici en présence d'une forme d'art singulièrement voisine des premiers films de Charlot, des « Mermaid comédies » et des « courts métrages » de Mack Sennett. Il faut songer en effet que les conditions imposées au théâtre de la Foire à cette époque se rapprochent beaucoup des heureuses servitudes du cinéma à ses débuts : tous deux étaient *muets*, ne disposant que du jeu, de la mimique, de la musique d'accompagnement, et de quelques « sous-titres » (les « écriteaux » ne sont guère que cela) (2). Le mouvement et la verve comique ne peuvent, en pareil cas, s'exprimer que par le geste et le rythme. Il s'agit de plaire aux yeux par un spectacle simple, avant tout *humain*, où le décor n'a qu'une place secondaire ; le charme des beaux « extérieurs », ou des trompe-l'œil savants cède le pas aux danses des « bathing girls » ou au ballet des esclaves du sérail d'Arlequin. On pourrait sans exagération affirmer que le Théâtre de la Foire, sous la forme des « pièces par écriteaux », a fixé déjà la formule du film comique, conçu comme une succession de « gags » visuels. « *Alequin roi de Serendib* » « *Arlequin invisible* » demeurent des scénarios très plausibles dans le genre abracadabrant qui fit longtemps la fortune du cinéma muet dans les films comiques américains.

(1) On retrouve sans peine dans ce jargon bizarre des formes de la déclinaison et de la conjugaison grecques ; la parodie s'adressait ainsi, comme un clin d'œil complice, au public « cultivé ».

(2) Quelques films comiques, vers 1924-27, avaient même retrouvé un autre point de contact en employant les sous-titres en vers (généralement un quatrain en vers de 8 pieds).

Cependant le Théâtre de la Foire a une descendance plus directe, et tout à fait indiscutable. C'est l'Opéra Comique, tel que nous le concevons actuellement. Et la filiation peut s'établir ainsi :

Opéra comique en vaudeville (1), à la muette, par écriteaux.

Opéra comique en vaudevilles chantés par les acteurs.

Opéra comique en vaudevilles mêlés de musique nouvelle.

Opéra comique mixte, en prose et vaudevilles.

Opéra comique mixte, en prose et couplets sur des airs nouveaux (cette dernière forme se développa rapidement en duos, trios, ensembles, jusqu'à la forme actuelle.)

Il faut noter ici, tout spécialement, le charme de ces airs populaires de la fin du XVIIe siècle qui ont servi de timbre aux couplets des premières pièces du Théâtre de la Foire. Pour la plupart, ils sont aujourd'hui bien oubliés ; mais chacun, alors, connaissait « Je ne suis né ni roi ni prince », « Comme un coucou que l'amour presse », « Quand je tiens de ce jus d'octobre », « Quand je quitterai ma Climène », « Pierr' Bagnolet », « Que faites vous Marguerite » — je m'arrête, il y en a plus de deux cents, « gravés et notés » à la fin des volumes.

Théâtre d'époque, et théâtre actuel ; précurseur et bien daté, tel est le Théâtre de la Foire. On le connaît mal, généralement, et c'est dommage. Non pas seulement parce qu'il est parfois un excellent commentaire de La Bruyère ou du *Siècle de Louis XIV*; mais parce que les conditions très spéciales de son développement en ont fait un genre extrêmement riche d'avenirs divers ; parce qu'il a hérité de toutes les techniques du spectacle qui l'ont précédé : danse, acrobaties, parades, que lui fournissaient les danseurs et bateleurs ; utilisation des types dramatiques, qui lui venaient de la Comédie Italienne; chant et parodie, que lui offraient le vaudeville, et la tradition des gros Guillaume et des Gaultier-Garguille.

Il suffirait sans doute à notre plaisir et à notre

---

(1) A cette époque « vaudeville » désigne un couplet composé sur un air populaire — à peu près comme le sont les couplets de nos revues contemporaines.

distraction de voir tous ces magiciens à longues robes, ces seigneurs et ces princes détrônés cachés sous des vêtements « égyptiens », ces valets fripons à qui échappe de temps en temps un « Hoimè ! », comme apparaît sous la robe de l'avocat ou du médecin la jambe multicolore d'Arlequin. Nous pourrions nous contenter aussi d'être sensibles à ces indications de décor, d'une sobre poésie, qui situent l'action dans une « solitude agréable », « sur le Mont Parnasse », « dans le Palais du Roi de la Chine », ou « dans un hameau où l'on voit deux statues sur leurs piédestaux, qui sont l'Innocence et la Bonne Foi ». Mais peut-être faut-il, sous cette écorce d'ailleurs charmante, chercher dans le Théâtre de la Foire de plus durables promesses : peut-être est-il permis de voir se profiler, derrière la silhouette du muet Arlequin de Le Sage, portant sa batte et sa calotte, une ombre non moins légendaire, munie d'une canne et d'un chapeau melon, et dont les silences sont les plus grands artifices.

Etienne FUZELLIER.

CHRONIQUES

L'ŒUVRE EXEMPLAIRE DE PAUL ELUARD

« *Aimant l'amour. En vérité la lumière m'éblouit. J'en garde assez en moi pour regarder la nuit, toute la nuit, toutes les nuits* ». Depuis que j'ai sous les yeux le *Choix de Poèmes* de Paul Eluard (Gallimard) s'impose à moi avec l'insistance du remords cette phrase par quoi il témoigna un jour de sa confiance dans les pouvoirs de la Poésie.

Regarder la nuit et la vaincre, notre nuit de « nains habituels », faite de nos lâchetés, et cette autre nuit qui ne dépend plus de nous, cette « grande pierre noire sur les épaules » plus pesante que jamais et qu'il nous faut porter, rendre légère, transparente.

Face à la nuit et pour la vaincre s'élève la Poésie, colonne de feu, « nouvel astre de l'amour ». En un temps où selon sa triviale expression « même les chiens sont malheureux » il faut plus que jamais prêter l'oreille à cette voix sans repos :

Les bas-vivants partagent
Les autres sont esclaves de l'Amour comme on peut l'être de la Liberté.

Je m'interdis de voir dans la publication du *Choix de poèmes* l'aboutissement d'une carrière littéraire mais la sélection est significative car elle a été faite par l'auteur. Elle constitue un message et son prix est de mettre en garde contre certaines abdications. Quand bien même les jeunes devraient-ils renier l'influence formelle d'Eluard, son allure inimitable et stérilisante, qu'ils devraient prendre chez lui les plus hautes leçons de fidélité.

On a coutume de dire d'Eluard qu'il est un poète de l'Amour. La définition est juste, mais prête à confusion. Ses démarches n'ont rien d'élégiaque ou de sentimental. Elles se ressentent rarement du trouble charnel, de l'érotisme qui baigne l'œuvre de Gaillard, auréole Desnos et a dicté à Aragon ses

[illegible]oins publiables. Dira-t-on que le lyrisme d'Eluard est connaissance amoureuse ? D'une telle attitude *Nadja*, de Breton ou, sur un plan bien différent de l'expérience surréaliste, les grands textes de P. J. Jouve offrent des exemples plus systématiques.

Le mérite d'Eluard réside précisément en ceci que les thèmes n'ont pas chez lui plus de signification que les mots considérés en eux-mêmes. Ils sont les reflets d'un état psychologique et s'ils tendent à le recréer c'est par des méthodes qui relèvent non de la conviction mais de l'évidence.

Eluard est donc le type du poète de l'Amour, non qu'il disserte sur l'amour mais parce qu'il recrée en chacun de ses lecteurs le climat de la vision dans l'Amour. Il s'est défini en définissant le poète « moins celui qui est inspiré que celui qui inspire » et en donnant à son recueil d'essais le titre significatif de *Donner à voir*.

Le caractère singulièrement *actif* du lyrisme d'Eluard suffirait à le distinguer de celui de la majorité des poètes, d'ordinaire purement réceptifs. L'Amour et la Poésie sont pour lui non des fins mais des instruments. Dans ce rêve perpétuel qui empêche de dormir l'Esprit forge des armes éblouissantes. Elles lui permettent de découvrir, de défendre un trésor toujours menacé, celui de la dignité humaine. Il me souvient qu'André Gaillard saluait en Eluard « une grandeur désolée qui se connaît et se juge, et ne se cherche d'autre appui qu'en elle-même ». A cette grandeur nous pouvons actuellement conférer une portée plus concrète. Elle imprègne une affirmation prophétique tragiquement vérifiée :

Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs.

Les femmes les enfants ont le même trésor
Dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent.

L'attitude morale, une morale toute différente du conformisme courant, me paraît dominer l'œuvre entière d'Eluard. Si le texte que j'ai cité date de six ans à peine j'en trouve de plus significatifs encore dans les premiers recueils. Dès 1917 dans *Le devoir et l'inquiétude* Eluard, au repos dans un village du front, écrit :

Vivant dans un village calme
D'où la route part longue et dure
Pour un lieu de sang et de larmes
Nous sommes purs.

Les nuits sont chaudes et tranquilles
Et nous gardons aux amoureuses
Cette fidélité précieuse
Entre toutes : l'espoir de vivre.

Comme cette sérénité diffère de la violence verbale que d'aucuns entendent opposer à un monde inhumain ! Annonciateur à voix de confidence de la « vie immédiate » Eluard ne suscite ses bouleversantes images que pour hâter l'avènement de l'étoile « qui gagne sûrement du chemin sur l'horreur ».

On ne comprend rien au Surréalisme en général et à Eluard en particulier si l'on se tient à la lettre des manifestes, si l'on oublie que ces démarches parfois contestables sont une révolte contre les conditions historiques, si par souci des idées pures on ne veut pas voir que les témoins les plus passionnés de cette génération ont connu la boue des tranchées. Leur volonté de dépassement n'avait rien de commun avec l'évasion. Née d'un renâclement de la chair elle est sur le plan intellectuel la transposition de l'instinctif « Plus jamais ça ! »

Joë Bousquet, le plus lucide et le plus crucifié de tous, a pu noter « Quand on est une pensée et la mort de ce qui n'est pas la pensée on aspire à détruire le réel avec ses propres armes. *L'esprit tire de son propre sein une matière pour anéantir la matière.* »

Ainsi créer un monde à la mesure de l'homme, un univers habitable sera l'entreprise de Paul Eluard. Elle assumera volontiers le ton du murmure, elle nourrira une poésie obscure ou transparente toute de pudeur. « *Je parle pour les quelques hommes qui se taisent, les meilleurs* ». Au pays « des aveugles des sourds » le poète comme Nerval aspire à « être seul avec la voix ». Sans doute peut-il envisager une « résolution de ces deux états en apparence contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de surréalité » (Cf. A. Breton, « Les vases communicants ») mais il mesure au prix d'une expérience personnelle l'abîme qui demeure entre cette vue de l'esprit et sa réalisation.

Que les résultats de l'expérience poétique soient décevants pour quiconque s'y engage sans retour voilà précisément qui en garantit la sincérité. La beauté, le pathétique plutôt de l'œuvre d'Eluard n'a pas d'autre source.

L'homme qui a pu avouer « *Tous mes désirs sont nés de mes rêves* » ou encore « *C'est par une nuit comme celle-ci que naquit de mon sang une herbe noire redoutable à tous les prisonniers* » s'est voulu cependant systématique dans ses démarches. Il y a dans l'ensemble de ses poèmes une opposition toujours renouvelée entre une sorte d'impressionnisme et le souci d'une création dans l'absolu. Naguère encore on s'étonnait de voir un texte comme *Blason des fleurs et des fruits* contraster si vivement par sa préciosité avec la rigueur morale d'Eluard. C'était oublier *Les animaux et leurs hommes* où dès 1920 se révèle le goût du poète pour un bestiaire fabuleux ou tout au moins très personnel (Cf « la vache », « Le poisson »). Il y a également dans *Répétitions* et dans *Mourir de ne pas mourir* des textes d'impression à la deuxième puissance puisqu'ils sont provoqués par une œuvre d'art. On y relève d'ailleurs quelques uns des plus beaux vers d'Eluard comme « *la voiture de verdure de l'Eté immobile glorieuse et pour toujours* » inspirée de Max Ernst, ou encore le bouleversant poème à Chirico qui se trouve être une des clefs de son lyrisme.

Le souvenir de ceux qui parlaient sans savoir,
Maîtres de ma faiblesse et je suis à leur place
Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles
Pour dépeupler un monde dont je suis absent.

Si « l'amour est au monde pour l'oubli du monde » l'univers d'Eluard n'en donne pas moins l'impression d'une présence insolite « *Etres indifférents*, note-t-il dans « La Vie immédiate », *je vous ai souvent écoutés, comme on écoute le bruit des vagues et le bruit des machines d'un bateau, en attendant délicieusement le mal de mer. J'ai pris l'habitude des images les plus inhabituelles ; je les ai vues où elles n'étaient pas. Je les ai mécanisées comme mes levers et mes couchers* ». Cette technique de la dispersion, de l'abandon tenus pour conditions de la mise en état poétique ne diffère pas essentiellement de la méthode de Rimbaud. En acceptant de poursuivre sa recherche, en s'imposant une œuvre, Eluard a réussi à échapper à la « vaporisation du moi », à ce péché de complaisance piège ordinaire des poètes. Conscient mieux que personne de l'isolement il sait pourtant que le monde, ce « grand miroir habitable », est peuplé d'hommes ses semblables et il veut leur parler. Le drame d'Eluard, celui de toute notre poésie depuis bientôt un siècle, n'est pas autre chose que ce conflit entre une expérience ineffable et le devoir de l'exprimer :

Nous avons tous deux nos mains à donner
Prenez ma main je vous conduirai loin

Mon âge m'accordait toujours
De nouvelles raisons de vivre pour autrui
Et d'avoir en mon cœur le sang d'un autre cœur.

Il y a ainsi en filigrane à tous ses poèmes la cicatrice d'une douleur commune, le signe d'on ne sait quelle revanche :

Il y aurait un homme
N'importe quel homme
Moi ou un autre
Sinon il n'y aurait rien.

Le plus pur de nos poètes est celui qui a le plus nettement dénoncé la misère de la Poésie : « *A force d'être un homme incapable de surmonter son ignorance de lui-même et du destin, je prendrai peut-être parti pour des êtres différents de celui que j'avais inventé. A quoi leur servirai-je* ? » Il y a aussi tout le désolant début de « La rose publique » :

De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il
J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides

On ne pense pas à l'ignorance
Et l'ignorance règne
Oui j'ai tout espéré
Et j'ai désespéré de tout

Et j'oppose à l'amour
Des images toutes faites
Au lieu d'images à faire.

Si pour beaucoup de jeunes écrivains l'entreprise surréaliste ne fut qu'exercice de style ou prétexte aux débauches de l'imagination, la Poésie d'Eluard a une tout autre portée. C'est à son propos qu'Armand Guibert, un de nos plus lucides critiques, a pu citer cette phrase de Novalis : « L'inconnu est l'excitation de notre faculté de connaître. Le connu ne nous attire plus. La faculté de connaître est à elle-même l'excitation suprême, l'inconnu absolu ». Le monde auquel tend le lyrisme d'Eluard, cet univers « désensibilisé » est bien en effet « excitation de notre faculté de connaître ». Ce n'est pas pour autant un monde abstrait, ni même en dépit de quelques apparences l'univers platonique des archétypes, des idées concrètes et immuables, mais un monde de feu traversé d'orages, où une

eau pure se décante, encore terriblement terrestre. « *Et d'une grande écriture charnelle j'aime* » a-t-il pu s'écrier. Dans *Facile*, le plus érotique de ses recueils, celle qu'il désire et qu'il salue c'est la femme à qui il a pu dire « *Tu es la ressemblance* ». Elle lui inspire ce chant :

Dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tienne
[cette nuit
Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens
Une inconnue semblable à toi à tout ce que j'aime
Qui est toujours nouveau

La connaissance amoureuse, la vision à travers « les yeux fertiles » de la femme, la récréation des « mains libres », les enluminures verbales du « Blason » se situent sur le même plan de co-naissance, selon le si profond jeu de mots de Maritain. Ainsi les textes les plus ancdins de Paul Eluard, ceux dont la forme précieuse dissimule parfois la portée, sont animés cependant de la même volonté de justice, de la même généreuse rigueur. A la veille de la catastrophe, en sa *Chanson complète*, le plus ensoleillé de ses recueils, il annonçait « *C'est avec nous que tout vivra.* » Dans un temps d'épreuve où « *les yeux les meilleurs s'abandonnent* » il fait confiance « *à la nuit qui prépare un jour interminable* » et puise ainsi dans l'excès de nos détresses des raisons de croire envers et contre tout. Il faudrait citer tout au long son admirable poème *Crier* :

Tant de choses ont disparu
Que rien jamais ne disparaîtra plus
De ce qui mérite de vivre

Loin d'être instrument d'évasion, l'imagination propose au contraire au poète les voies d'une conquête passionnée. Eluard atteint de la sorte à une sérénité qui correspond miraculeusement au sentiment de la douleur :

...voici mûrir un fruit
Brûlant de froid givré de sueur

Dans le temps même où « la charrue des mots est rouillée » le poète peut encore proclamer :

Je suis bien sûr qu'à tout moment
Aïeul et fils de mes amours
De mon espoir
Le bonheur jaillit de mon cri
Pour la recherche la plus haute
Un cri dont le mien soit l'écho

Ainsi Eluard a-t-il échappé à l'inquiétude de ses premiers poèmes. Il n'en est plus au temps où « l'écho répondait Personne sans bégayer ». Il annonce tout au contraire plus que jamais la prestigieuse nouvelle :

A haute voix
L'amour agile se leva

Le secret du lyrisme de Paul Eluard tient à mon sens dans ces deux vers. J'imagine que les commentateurs à venir pourront les mettre en épigraphe à son œuvre entière. Je crois qu'ils conviendraient à tout poème portant témoignage. La Poésie de Paul Eluard est doublement exemplaire : elle ne sépare pas l'amour de la connaissance et elle est miraculeusement accessible à qui veut l'entendre. Document psychologique, message moral qui est aussi message de beauté, elle insiste avec violence sur la dignité humaine, sur la volonté de la défendre, et c'est là le thème essentiel de toutes les grandes œuvres de notre langue. Elle offre aussi aux jeunes poètes d'utiles sujets de méditation. Puisse-t-elle apprendre aux uns qu'il n'est point de Poésie vraie qui ne soit agissante, aux autres qu'il n'est point de message qui ne jaillisse d'abord d'une expérience personnelle. La Poésie d'Eluard ne se livre pas aux amateurs, elle n'est point affaire d'esthéticiens ou de critiques littéraires, elle est d'abord une pierre de touche. C'est par rapport à elle que pourraient bien être jugés un jour en tant qu'hommes et en tant que poètes tous ceux de nos contemporains qui se sont crus autorisés à écrire.

Léon-Gabriel GROS.

REVUE DES REVUES

FONTAINE. *La Poésie comme Exercice Spirituel*

Ce numéro spécial de Fontaine n'a pas fini de susciter des commentaires, ni peut-être de provoquer des controverses, car il affirme une conception de la poésie. C'est dire qu'il s'attaque à un problème essentiel et nous savons tous qu'un problème essentiel est insoluble. C'est pourquoi nous avons besoin de le poser. En fait, rien n'est changé parce qu'on en propose un énoncé différent. Une révolution poétique ne peut être que l'expression, au moyen d'un langage nouveau, d'une révolution dans la sensibilité humaine. Une poésie nouvelle, qui est

donc un nouveau mode de connaissance, ne s'organise que par l'intérieur. Elle n'est pas autre chose qu'un nouveau langage et les exégèses ne peuvent pas la provoquer, mais seulement la suivre, d'assez loin. *Fontaine* sait comme nous, que si l'on peut parler d'une nouvelle poésie, c'est-à-dire de l'expression d'une nouvelle génération qui souffre sa croix particulière et qui déjà a ses martyrs, il n'y aura pas de poésie nouvelle tant qu'un homme nouveau ne sera pas né.

La poésie essentielle dont elle cherche à préciser l'image est celle que Max-Pol Fouchet définit comme se refusant au divertissement. C'est donc un visage de toujours que nous sommes invités à contempler, car la Poésie s'est toujours *refusée au divertissement.* Je n'en vois pas qui ne se soit conservée intacte, de Charles d'Orléans à Paul Eluard, pour ne parler que de la nôtre. Elle ne peut pas faire autrement, sous peine de mort. Ce qui ne veut pas dire qu'elle s'oblige forcément *à refuser le divertissement.* Il ne lui est pas interdit de jouer, même avec la mort, en sachant qu'elle joue, mais perdue dans sa propre liberté.

C'est peut-être par le jeu qu'on doit « *parvenir sensiblement à la connaissance,* » car c'est de cela qu'il s'agit. Fouchet ajoute: « Le grand mot de connaissance étant lâché, il faut le retenir et s'y retenir. L'exercice spirituel n'a d'autre fin que connaître..... (Il) équivaut donc à un chemin vers une rencontre. » Cet exercice, méditation, ascèse, et plus généralement « tension intérieure », est certes le chemin qui nous conduit à l'état d'extase mystique comme à l'acte de poésie. Mais toute réserve faite sur le processus de l'oraison dont nous n'avons personnellement aucune expérience, nous ne pouvons pas encore dire que nous sommes en poésie tant que nous sommes sur ce chemin. Il y a poésie dès l'instant où il y a dire et à condition qu'il y ait dire. Il est même inexact d'affirmer qu'elle tend à l'expression: elle *est* expression. En d'autres termes, l'expression est conditionnée par l'exercice, lequel peut prendre la forme d'un désir voluptueux ou d'un simple besoin de satisfaction comme physique. Elle suppose l'exercice. On peut dire que l'exercice crée l'expression. Mais en revanche c'est celle-ci qui légitime et consacre l'exercice. Les deux opérations indissolublement liées, se sacrent mutuellement. « Un poème, dit Léon Gabriel Gros... ne sera pas accessible donc ne sera pas, sans ces qualités proprement littéraires. »

Ceci dit, pour aider à jalonner notre route, il est encore trop tôt pour se rendre compte si les exégèses de *Fontaine* marqueront une étape. Il serait vain de les considérer comme la

manifestation collective d'une doctrine. Nous aimons mieux, ainsi que Fouchet nous y invite, y voir comme un arbre. C'est un arbre en effet, un peu touffu et sur le tronc duquel sont greffées des entes disparates. Qu'importe, si la sève gonfle chaque nœud et si les branches veulent toutes s'élancer dans la direction unique. Une des figures de l'arbre de vie. Que Fouchet ait réussi à donner vie à un ensemble qui pouvait facilement hésiter entre la monotonie et la contradiction, voilà ce dont il faut le remercier. D'ailleurs il n'est pas possible de penser à la poésie sans passion. A plus forte raison d'en parler. Ce frémissement inévitable, une espèce d'audace timide, qui parcourt les phrases de celui qui s'est penché sur la vivante et qui revient à lui, comme émerveillé de l'avoir vue, préfiguration de l'audace irrépressible du poème, légitime toute tentative d'investigation poétique à qui il est impossible de prouver autrement son bien-fondé. Quant aux poèmes ils prouvent le mouvement en marchant. Tous ceux que *Fontaine* nous propose en exemple sont précieux et quelques-uns sont admirables. Poèmes de Jouve, Max Jacob, Emmanuel pour l'époque actuelle; pour le passé, de St-Jean de la Croix, John Donne, Clemens Brentano, Angelius Silesius, etc... traduits par Rolland Simon, Léon Gabriel Gros, Max Pol Fouchet, Padovani. Je me force à les abandonner.

On pourra adhérer expressément à telle ou telle proposition du Numéro Spécial de Fontaine, réclamer des éclaircissements ou même opposer parfois un *non possumus*. On ne peut pas le refuser. On ne peut pas si j'ose dire, lui opposer la question préalable parce que, qu'on le veuille ou non, il nous est essentiel de savoir — et c'est le débat instauré par *Fontaine* en ce qui concerne les rapports de la Poésie et de la Mystique — si la poésie doit être considérée comme dépendante de l'une quelconque des activités spirituelles qui lui sont extérieures, je veux dire qui peuvent s'exercer sans elle, ou si, au contraire, l'action poétique est autonome et irréductible à quelque autre exercice de pensée que ce soit. Nous avons à notre disposition quelques armes pour découvrir ce qui est caché. Nous n'avons pas à nous demander dans quelle mesure leur usage est licite ou interdit. Le fait est que pour parvenir à la connaissance, ou à Dieu, nous nous servons de ce que nous pouvons, fût-ce d'un caillou à lancer contre le mur. La question n'est pas non plus de savoir si la poésie est antérieure ou non, si elle va plus ou moins loin dans la voie de la connaissance. Il serait ridicule de comparer la portée de la trajectoire de Baudelaire, avec celle de Bach, de Cézanne ou de Michel-Ange, puisque

les divers langages sont irréductibles les uns aux autres. Nous ne pouvons pas davantage comparer les diverses possibilités d'approche de l'homme vers ce qui l'abolit et le sublime en même temps. Si, pour Mallarmé, l'Absolu se résout en ce qu'il appelle *le Langage suprême* il est hors de doute que cet absolu apparaîtra inanité à un mystique religieux. Et, à son tour, le poète s'écriera:

Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.

Il a le droit de le dire.

Nous ne pouvons pas savoir laquelle des deux expériences va plus loin quand nous ne les connaissons pas toutes deux par l'intérieur. Seulement l'expérience poétique est la seule qui parvienne à se concrétiser, dans la mesure où elle est parvenue à sa fin qui est de s'exprimer. Elle peut même nous être transmise intégralement si son expression est parfaite. Tandis que, comme le dit Max Jacob: « L'état mystique est une volupté en Dieu qui ne saurait s'exprimer sans se détruire. » De ces deux évidences parallèles, seule la poésie est communicable. Certes, elle a besoin d'un instrument pour s'accomplir et la parole organisée est imparfaite si on exclut le hasard, immobile porteur de miracle. Le poète en est réduit, en définitive, au coup de dés. Tandis que l'état d'oraison parvient sans intermédiaire à l'extase dans le silence. En revanche, la parole une fois dite a le pouvoir de se réfléchir sur nous et ne se perd point en redescendant. « *Une vérité si pure*, dit Bousquet, *que les mots ne meurent pas de la révéler.* » Elle agit et se recrée perpétuellement, sans autre moteur que sa présence, si bien que l'orant lui-même a recours à elle pour nous faire participer à la Joie conquise et qu'en fin de compte on peut se demander si ce n'est pas la mystique qui dépend dans une certaine mesure de la poésie et ce, chaque fois qu'elle s'adresse à l'homme, si ce n'est pas l'exercice spirituel dès qu'il se veut transmissible, c'est-à-dire connu, qui se transmue en exercice poétique.

Mais il y aurait quelque chose d'odieux à faire de deux sœurs parallèles deux sœurs hiérarchisées. Aucune des deux n'est Cendrillon. C'est pourquoi certains textes de *Fontaine* nous obligent à de sérieuses réserves et particulièrement la conclusion de Stanislas Fumet, qui prend garde cependant à l'hérésie brémondienne quand il dit: « *La poésie est indépen-*

dante de la vie mystique. Elle est un autre domaine de la spiritualité, elle a sa sphère autonome. » Mais il ajoute:

« Ma sœur, mon épouse, *dit Salomon dans le Cantique*, est un jardin fermé. »

« *Le poète comme tel n'y a point accès. Quand le mystique est habile dans l'art du poète, la poésie l'aide à s'exprimer, sans doute. Elle ne l'accapare pas, ne le retient pas, ne l'enivre pas, ne l'enroule pas voluptueusement sur lui-même. Il s'est perdu de vue, il est en Dieu. Que l'autre se contente de jouer son petit air de flûte devant les murs élevés de la citadelle d'amour. Qu'il fasse des gammes et rassemble devant ses prodiges naturels les curieux que nous sommes. Qu'il montre aussi comme il sait bien pleurer, tremper son mouchoir, ou bien prier, avec des gestes purs, les mains rapprochées, les pieds joints. Mais qu'il ne dise pas qu'il est la Douleur, la Prière, la Poésie. Il mentirait. Il livre ses fibres aux Muses, non son être.* »

Ou je me trompe fort, ou Fumet considère l'expérience mystique, qu'il prend évidemment dans son sens théologique, non pas tant comme le prolongement de l'activité poétique dont il a pris soin de signaler l'autonomie, mais comme l'épanouissement nécessaire de toute tentative de conquête spirituelle. L'état d'oraison serait en quelque sorte la seule réussite possible d'une entreprise condamnée autrement à rester désespérée, la seule clef du jardin d'amour. (« *Cet accent de profond désespoir qui passe à travers tous les plus beaux poèmes...* dit aussi Daniel Rops. ») A ce compte, il serait nécessaire de quitter une voie pour prendre l'autre, si l'on veut aller plus loin. Le passage est à ce prix. Aucune chance possible à la poésie d'avoir accès au « jardin secret » si elle ne s'abandonne pas à la mystique. Cet abandon, c'est celui de l'Epouse du *Cantique spirituel.*

Oh! Qui pourra me guérir!
Achève l'acte et le don d'amour!
Et ne veuille plus dès ce jour
m'envoyer aucuns messagers
car ils ne savent me dire mon désir.

Quelle voix rauque d'amour! Voix de biche qui attend je ne sais quel violent passage dans les sentiers perdus. Le poème mystique serait-il condamné à cet érotisme animique dont le *Cantique des Cantiques* reste toujours le modèle ? On le croirait, à lire les poèmes de St Jean de la Croix, de Judas Halévy ou d'Al Harracq publiés par *Fontaine*. Celui d'Angelius

Silesius ne donne pas cette impression, mais la poésie de Silesius a elle aussi cet accent quand Psyché appelle son bien-aimé.

Que le point de vue que nous tentions d'exposer tout à l'heure doive être le seul valable pour un croyant, nul ne le niera. Mais nous interdira-t-on le salut poétique hors de cette voie? Nous forcera-t-on à ne regarder que le travestissement de Rimbaud? A considérer comme ayant menti Scève et Mallarmé, Scève qui, *de Glaucus jà se transforme en Dieu*, et dont la « divine Image » qu'il contemple (et cette *contemplation* n'est certes pas un vain mot, ni une figure de réthorique!) n'est autre que la transubstantiation par le dire de la figure humaine de l'amour. Nous forcera-t-on à considérer le *Toast Funèbre* comme un prodige naturel qui amusera les curieux? Jusqu'où et devant qui le poète s'abîme, lui seul peut le dire quand il le sait. Il ne sait pas toujours quand il le sait, car il est aboli par le poème qui lui, est l'objet d'amour.

A dire vrai, à un certain moment le poète n'existe plus. Tout au plus est-ce lui le moyen, le véhicule. Quant à la poésie, si on abandonne la signification classique du mot (une poésie) elle n'est en définitive qu'un terme commode à désigner les diverses présences simultanées et contradictoires dont l'union conforme aux lois de la vie, crée cet être, la seule réalité, le poème. Comme la vie, comme la joie, le poème est impénétrable parce qu'il est évident.

« Aucun état humain, dit admirablement Jacques Masui, n'approche en intensité et en *évidence* cet instant où le réel nous apparaît, et que l'on nomme inspiration. La meilleure preuve de sa grandeur réside dans le fait qu'il est joie... » Cette Joie une fois reconnue nous ne pouvons plus entendre parler d'échec ni de désespoir. Dès l'instant où nous saisissons l'évidence, à l'heure intemporelle où la Joie nous possède nous savons: et toutes nos pauvres investigations s'effarent et se dispersent. A cet instant tout est simple parce que nous sommes nous-mêmes le noyau vivant du mystère. Mais ces recherches furent nécessaires car les questions que nous nous posons ne sont pas des problèmes intellectuels forgés à plaisir pour la satisfaction d'un esthétisme ou la justification d'une fuite. Elles sont en réalité l'expression de notre angoisse d'avoir reperdu ce que nous avions trouvé et l'interrogation espérante d'un regard qui ose se tourner vers la Face impénétrable. Une vivante, quoi de plus redoutable? Nous vivons dans et par une poésie vivante. Et c'est grave de vivre. Plus grave encore d'en avoir conscience. Il n'est plus de poète qui ne s'installe immédiatement et pour ainsi dire organiquement au cœur de l'être. Il

n'en est pas un pour qui la poésie ne représente son être d'âme et de chair subitement révélé. Tout autre n'est pas digne du nom. Mais, parmi ceux qui se mettent au monde, la seule discrimination à faire est celle de la réussite. L'enfant de la nuit d'Idumée est mort ou vivant.

Le besoin de vivre est le même que le besoin de dire.

Je ne voudrais pas donner l'impression que le numéro de *Fontaine* est une monodie, encore moins une tentative à sens unique ayant pour conséquence d'entraîner la poésie dans une direction donnée. Ce serait en altérer l'esprit. D'aucuns même pourront lui reprocher un certain manque apparent d'unité alors que pour ma part, je vois dans la diversité des tendances un signe de fécondité et de richesse. Il est bon que des voix diverses s'unissent en un concert méditant, bon que des éclairages différents se succèdent, car la notion de poésie est complexe. Gros est un des rares à l'avoir souligné quand il déclare: « C'est pourquoi je crois aussi fermement à la qualité de l'exercice spirituel qui aboutit au poème que je crois au poème en soi, chose de beauté. »

Tous les voyageurs ne cheminent pas avec la même carte. Ils partent par des routes différentes, mais n'aboutissent-ils pas au même château? En passant, chacun découvre son pays spirituel, comme dans cette magnifique *Montée de Milosz* où Armand Guibert retrace l'ascension mystique du Maître et du Prophète.

Cette complexité nous vaut bien des rencontres sur lesquelles il faudrait s'étendre comme celle des trois phases de l'opération poétique signalées à la fois par Gros et par Daumal. Et des notations comme celle-ci:

De Jean Wahl: « Toute grande poésie n'est évasion qu'en apparence. Elle est évasion parce qu'elle est approfondissement. »

De Pierre Emmanuel: « L'image est inséparable du souffle qui l'anime: sa beauté réside en grande partie dans l'adaptation du langage à sa fonction qui est de créer des mythes. »

De Joë Bousquet: « L'image, l'acte poétique, vaudront par le changement qu'ils seront susceptibles d'opérer dans la vision. »

La valeur d'une investigation de cette nature est fonction de l'authenticité des témoins qu'elle avance. Ceux de *Fontaine*, on le voit, ne peuvent pas être récusés. Il ne faut donc pas laisser croire que de telles tâches spirituelles sont vaines. Nous ne nous éloignons pas de la poésie en essayant d'en préciser la nature. Ce n'est pas un signe d'impuissance créatrice que

de tenter de définir ce qui échappe à la définition. N'est-ce pas au contraire

...le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité,

que cette interrogation de notre propre mystère?

Mais rien n'est dit tant que le poème n'est pas. Il est le seul révélateur de sa vérité parce qu'il en est le corps. Alors répétons avec John Donne:

Ainsi donc revenus aux corps, ainsi les hommes
Pourront voir enfin l'Amour révélé;
Les mystères d'Amour croissent au fond des âmes
Mais le corps cependant est le livre d'Amour.

Et s'il advient qu'un amant comme nous
A entendu ce dialogue d'un amant
Qu'il nous observe bien, il verra
Peu de changements quand nous en serons venus aux corps.

Jean TORTEL.



Parmi les revues qui témoignent sans rien abdiquer de leur âme et conscience — il en est heureusement quelques-unes à qui nous devons garder reconnaissance, car elles affirment la permanence de l'esprit — il faut se garder d'omettre **Traits** que dirige à Lausanne Gérard Buchet (dont nous avons lu récemment un beau poème publié dans Pages). **Traits**, semblable en cela à la **Suisse Contemporaine**, mais plus rapide qu'elle, plus « journal » si j'ose dire, se consacre à la fois à la poésie et à l'examen objectif des problèmes actuels. A côté d'une partie documentaire de premier ordre, signalons, dans le dernier numéro, le poème de R. L. Matthey.

Son numéro de Mai-Juin classe **Toutes Aures**, qui jusque-là ne nous avait donné que des promesses et dont la démarche paraissait hésitante, au rang des meilleures jeunes revues. Elle a le sens de la liberté.

Deux poèmes de Loys Masson : deux poèmes de colère et d'amour, deux cris où le désespoir se mêle à la terre. Masson est une des plus belles consciences poétiques de notre temps. La **Lettre des Chantiers** de Jean Ibout se recommande par son ton direct et sa grande honnêteté intellectuelle. A

signaler tout particulièrement une courte nouvelle d'Aimé Gignoux : un nom à retenir.

Un sonnet, signé Stéphane Mallarmé, s'est glissé dans le numéro III de **Poésie 42** et le gâte, un peu comme un ver corrompt un fruit. C'est dommage, c'était un beau numéro, Mauriac et Aragon en tête. Nous l'aurions lu volontiers, ce sonnet, à titre de document dans l'ouvrage d'Henry Mondor, mais sa valeur de témoignage est nulle. Nulle aussi sa signification poétique. C'est d'autant plus regrettable qu'il voisine avec une excellente étude de Marcel Raymond sur le Poète.

Signalons la tenue des derniers numéros de **Confluences** qui, elle aussi, après les hésitations du début, a précisé son visage et assuré sa voix. Elle recherche plutôt la vie que la perfection, plutôt le mouvement que l'architecture. Elle se place sous le signe de la confiance. Je ne crois pas qu'il existe à l'heure actuelle une revue qui fasse aux jeunes une place plus large, qui nous ait révélé plus de noms nouveaux. Quel déchet dira-t-on... Eh oui, mais quelle générosité et même quel goût du risque. Attitude courageuse qui attire notre sympathie (quitte à nous irriter quand le jeu ne vaut pas la mise). Tavernier aime à parier.

Il a d'ailleurs réuni autour de lui une équipe critique (Beigbeder, Lorris, Marchand), ardente et passionnée, qui ne mâche pas les mots et ne craint pas les coups. C'est très bien.

Des poèmes d'Aragon, Max Jacob et Gertrude Stein, composent un portique d'envergure au numéro de Juillet.

J. T.

FORMES ET COULEURS

Cette magnifique revue, dont le luxe exclut le tapage, réalise le parfait accord de l'œil et de l'esprit. Elle nous arrive de Suisse comme un message d'espoir, nous enchante par nos propres images et exalte, en lui donnant une place particulière, le génie de nos artistes dont le rayonnement paraît une sauvegarde dans notre époque angoissée.

Le second fascicule de l'année 1942 est digne des précédents numéros par sa diversité harmonieuse. Sur la couverture, une sanguine de Maillol nous laisse prévoir la richesse du contenu. En premier lieu, nous lisons une étude sur Matisse due à Pierre Courthion qui a su, avec un art achevé, nous placer dans l'atmosphère propice aux prestiges du grand magicien de la couleur. Les commentaires du critique nous aident à déchiffrer le sens profond des œuvres merveilleuse-

ment reproduites. Grâce à Pierre Courthion, les dessins et les peintures de Matisse qui illustrent chacune des pages de son essai prennent pour nous une signification définitive. Il semble que le texte soit l'éclairage exact dont toute œuvre picturale ait besoin pour acquérir une valeur plénière.

Avec une facilité qui n'est permise qu'à l'esprit, de la France nous passons en Suisse, de Matisse au Zurichois John-James Heidegger, organisateur des spectacles à la Cour d'Angleterre, dont la vie étrange nous est contée par Jean-Louis Clerc avec une désinvolture et une verve ravissantes.

Plus loin et plus près de nous, nous retrouvons une série de bois du grand sculpteur Maillol, illustrant un texte dru et savoureux de Jean Giono inspiré par les Georgiques de Virgile.

Nous n'aurions garde aussi d'omettre l'article très attachant que Maxime Vallotton consacre à l'exposition des œuvres du remarquable peintre vaudois Marius Borgeaud ; un poème de Maurice Budry, « Routes » qui constitue une splendide image lyrique ; et enfin une série de chroniques, de comptes rendus et de notes parachevant ce numéro dans lequel, selon l'expression du poète, « Tout est ordre et Beauté ».

Gabriel BERTIN.

CORRESPONDANCE

Une lettre de Luc Decaunes.

«... Les récentes plaquettes que j'ai pu lire, les vers publiés dans les jeunes revues ne sont guère encourageants. Je me demande, en particulier, si, en se livrant à de médiocres vagissements de sacristie, en vivant à genoux dans l'encens et les prières, les poètes entendent participer au renouvellement de la France et restaurer l'homme dans sa dignité. Nous n'avons besoin ni d'Histoires Saintes ni de Psaumes plus ou moins imités ! Le monde se fait à force de bras et au besoin à coups d'épée. Or chacun, dans le chantier poétique, vaticine pour le compte de ce qui est mort et dépassé. Quelques voix, cependant, demeurent : Rousselot, Voronca, Rivier, parfois Richaud, parfois Emmanuel, et, entre les aînés, seul Eluard semble montrer la route. Jugement peut-être erroné, puisque je suis loin de tout connaître de ce qui se fait. Mais le ton de ce qui se fait m'a frappé : et ça ressemble étrangement à un chant de résignation. Or, il

n'y a pas de poésie de résignation. La poésie lève toujours la tête ! ».

Qu'il n'y ait pas de poésie de résignation, il est bon que nous le rappelle un de ceux qui sont prisonniers. Le message de Luc Decaunes est celui d'un homme libre. Son cri d'alarme déplaira peut-être à certains. Nous sommes heureux qu'il l'ait poussé car nous ne pouvons nous empêcher de penser que certaines apparences de la poésie actuelle semblent lui donner raison. Mais nous sommes convaincus que ce ne sont que des apparences. Trop de Psaumes, certes ! Et après ? Cela prouve seulement que Milosz n'est plus là. Nous voudrions rassurer Decaunes et lui dire que la poésie lève toujours la tête. Qu'il ne faut pas confondre avec un renoncement, la nécessité où elle s'est trouvée de se réorganiser et de reprendre contact avec les lois du langage. Que les voix qui demeurent, et qui surgissent, il ne les a pas toutes comptées ; que sans parler d'Emmanuel, qui, non seulement parfois, mais toujours, assume son rôle de présent, on ne peut pas dire que les coulées de lave de Jean Cayrol, que la lucidité tragique de Becker ou la terrible objectivité de Guillevic soient des poésies de résignation, ni l'offensive amoureuse de Toursky contre les **libertés provisoires**, ni les appels chargés de sel et de lumière de Loys Masson. Quant aux aînés... Les reproches de Luc Decaunes ne s'adressent certainement pas à Jouve, ni à Aragon, ni à Bousquet.

De Roger Richard.

«... Je suis depuis trois semaines manœuvre dans une briquèterie perdue en Haute Bavière. Nous sommes là quinze Français en proie à l'ennui. Les dimanches sont mortels. J'ai déjà entretenu mes camarades de Rimbaud et du théâtre radiophonique. Je pense, grâce à votre envoi, pouvoir leur parler bientôt d'Eluard et du roman. Public en majorité ouvrier, que l'occasion est peut-être unique de toucher et qui mord « de façon inespérée ».

De Charles Autrand.

« Le plus difficile, ici, est de se débattre dans le vide. Je songe à votre fenêtre ouverte sur la mer, ouverte sur le rougeoiment du crépuscule, sur la vie du port et je sais, de cette connaissance aiguë et lourde à porter, que j'ai faim et soif d'une vie ouverte sur la mer et sur le ciel comme votre fenêtre. Je ne sais pas très bien si l'on pense à moi,

mais je sais que je n'ai jamais vécu aussi tendu vers les autres, vers leur absence et leur présence, vers la solitude que l'on construit, la solitude du rocher sur la mer. J'essaie de faire quelque chose qui en vaille la peine et chaque ligne que j'écris, chaque phrase que je prononce, dès l'instant où elle est sortie de moi me parait dépourvue de sens, vide comme une certaine forme de vie : à certaine minute, je me demande si cela que je tente vaut la peine d'être tenté, si cela que je vis vaut la peine d'être vécu. Peut-être me parlerez-vous de lâcheté, je ne pense pas qu'il y ait uniquement cela. A mes yeux, une ou deux choses seulement sont valables, c'est-à-dire impliquent un engagement tel, qu'il va jusqu'au don total. Est-ce ma faute si le reste me parait dépourvu d'intérêt, vide, si le don m'épuise quelquefois comme un combat ? ».

Nous connaissons l'activité de Charles Autrand, son rôle d'animateur au milieu de ses camarades. Que le temps de la Solitude prenne fin et qu'il retrouve sa place parmi nous.

LES LIVRES

DIAGNOSTICS (Essai de physiologie sociale) Préface de Gabriel Marcel (1) ; L'ECHELLE DE JACOB (2) par *Gustave Thibon.*

L'œuvre de M. Gustave Thibon proteste avec un accent singulier contre la décadence où, les yeux grands ouverts, s'enfonce notre civilisation. D'autres philosophes chrétiens, un Chesterton, un Berdiaeff, ont déjà dit que, depuis la Renaissance, l'homme occidental, perdant progressivement son unité spiritelle, se vouait à n'être plus un jour qu'un atome solitaire et mécanisé et que tous les acquis de connaissance ou de puissance qu'il comprend sous le nom de progrès n'étaient que des dérivatifs à sa nostalgie de l'intimité perdue avec Dieu. Le sujet n'est pas près de s'épuiser, les temps actuels se chargeant d'accuser et de précipiter ce grand drame historique et moral. Je crois même qu'il n'est pas aujourd'hui de meilleur signe de courage et de prévoyance que de dénoncer la maladie de notre monde, quitte à ne pas passer pour un réaliste, et de chercher de tous ses moyens le traitement qui le sauverait, quitte à ne pouvoir soi-même mener la tâche à bien.

Gustave Thibon, sans pour cela tomber dans un pessimisme

(1) Librairie de Médicis, Paris.
(2) H. Lardanchet, Lyon.

que lui interdit sa foi vivante, est obsédé par la misère de l'homme moderne, qu'il voit comme un pantin dans un enfer. Admirons-le de ne pas avoir choisi, pour parler de nos malheurs et de nos illusions, la banale colère du pamphlet. Sa langue a la sérénité et l'autorité théologiques. Admirons aussi qu'il sache, conciliateur, éviter la fadeur du moyen terme, de la solution nègre-blanc. Le mérite de Thibon est d'ailleurs pour beaucoup dans ses gageures. Résolument laudator temporis acti, il n'est jamais chagrin ni lassant. Il déteste la vulgarité non pas en esthète hypersensible, mais en homme trop sain pour ne pas souffrir de tout ce qui se dégrade. Sa santé même n'est pas conventionnelle, puisqu'il écrit : « Ce qu'il y a dans l'homme de plus vaste, de plus ouvert, de plus héroïque, de plus subtil, de plus délicatement noble et vibrant, c'est une âme saine dans un corps malade », haute vérité que n'eût certes pas signée un moniteur de Joinville. Anti-révolutionnaire, il exige cependant de l'homme moderne la plus audacieuse des réformes : la réforme par l'intérieur.

La personnalité de l'auteur confère à l'œuvre, déjà très frappante en soi, un surcroît d'originalité. Gustave Thibon est un paysan, un vrai paysan qui n'a jamais abandonné la ferme ancestrale où, de vingt à trente ans, seul en face de ses livres, il apprit la philosophie, la théologie, et quelques autres sciences. Dans la lumineuse préface qu'il a donnée à Diagnostics, M. Gabriel Marcel propose Thibon comme le type parfait de l'autodidacte. Qualité qui, intéressant surtout l'histoire littéraire, ne change rien à la valeur intime de l'œuvre, mais influe malgré tout sur sa portée. Un homme tout proche de la terre maternelle, éloigné des grandes routes et des grands intérêts politiques, jouissant pour tout privilège de son indépendance, ne sera pas suspect d'égoïsme quand il maudira le « messianisme égalitaire » ou regrettera les hiérarchies de naissance de jadis. Il pourra dénoncer avec d'autant plus de liberté les ravages de l'envie qu'il n'a pas, matériellement parlant, à être envié. Née de l'intimité avec la nature, la société organique qu'il rêve échappe au reproche d'être contraire à la nature. Ajoutez qu'une langue aussi pure, aussi dépouillée que celle-ci ne pourra passer pour un droit procédé, étant celle d'un écrivain pas même bachelier. Gustave Thibon n'aimera sans doute guère voir la renommée, que je lui souhaite propice, attacher à son nom l'appellation de philosophe paysan. Il se garde d'étaler dans ses livres ses mains de laboureur, sachant évidemment qu'il sera compris sans cela, et pas seulement dans les fermes. Il est quand même bon de relier cette œuvre à son

berceau charnel, non pas pour la connaître comme une prouesse, mais pour mieux atteindre à son unité.

L' « essai de physiologie sociale » auquel Thibon a donné le nom de « Diagnostics », publié d'abord au moment même du désastre, a été réimprimé en Février 1942 pour un public plus attentif. L' « Echelle de Jacob » a paru un mois plus tard. Dans « Diagnostics », Thibon expose ses sévérités et ses exigences, s'engageant d'emblée sur un chemin de crête dont on sent bien, et cela émeut, qu'il ne pourra plus descendre. Il analyse sans méthode, sans dogmatisme surtout, les vices de la civilisation moderne. Plutôt qu'une leçon, c'est une méditation sous le regard de Dieu. Tout le mal vient de ce que l'homme s'est séparé de Dieu, non seulement dans ses actes — le péché a toujours existé — mais dans ses aspirations et ses lois. « L'unité se brise à l'intérieur de l'homme dès que l'homme perd contact avec l'unité divine ». En renonçant à plaire à Dieu pour se plaire à lui-même, il s'est voué à l'anarchie, à l'impatience, à l'isolement. Notre adoration de la personne nous conduit à juger les institutions les plus sacrées d'après l'individu qui les incarne, partant à ne plus en respecter aucune. Encore avons-nous été trahis par les derniers absolus qui nous restaient au milieu du désordre. La mystique égalitaire a mené à la lutte des classes ; la soif de pureté, égarée hors des cadres du dogme et de la tradition, est devenue une recherche malsaine de l'impossible.

A une si profonde, si universelle corruption, quel remède ? Thibon ne nous en donne que l'exemple. Après qu'il eût assaini le terrain dans « Diagnostics », on s'attendait qu'il donnât la méthode pour retrouver l'unité brisée. La vigueur de sa pensée, si éclatante par exemple dans son parallèle entre l'esprit de droite et l'esprit de gauche, autorisait cet espoir. L'« Echelle de Jacob » apporte tout autre chose qu'une méthode pratique, et pourtant ce livre ne cause pas une déception. Et peut-être même en retire-t-on un remède. Mais qu'il est donc inaccessible à la majorité des hommes modernes ! Ce remède, c'est une foi totale, irradiante, lisant partout l'harmonie divine, tournant tout à la gloire de Dieu, jusqu'à la guerre. A cette foi, exprimée par des aphorismes souvent d'une frappe magistrale, Thibon doit de reconnaître la vérité sous tous ses masques, et de ressentir beaucoup moins de douleur devant l'injustice du monde que ces décadents qui, faute de confiance en un ordre éternel, entretiennent désespérément leur soif aveugle de justice et de progrès. La leçon qui ressort est donc celle-ci : incarnez votre foi, réconciliez l'esprit avec la nature, l'héroïsme avec la modération, ordonnez l'abîme et l'informe,

renoncez aux évasions, aux ascétismes inhumains ; ce sont là les seuls moyens de réparer ce crime de la Renaissance, continué par le 18e et le Romantisme, qui fut de séparer l'homme de ses sources et de le lancer dans des aventures sans issue. « Nous serons sauvés quand Dieu cessera d'être pour nous une digue ou un talisman pour devenir une présence mêlée à la trame intime de nos jours ». Autrement dit, St Thomas guérira la Chrétienté contaminée par Descartes, Rousseau — et peut-être, qui sait ? Pascal.

Je n'insisterai pas sur la tâche en apparence surhumaine que commande une telle œuvre, tâche à laquelle s'opposent, hélas! l'éducation actuelle des peuples et la détestable mais insurmontable loi du nombre. Il est certain qu'un christianisme vivant parait être le seul obstacle aujourd'hui à la transformation de l'homme en pièce détachée, sort absurde vers quoi l'entraîne l'évolution historique. Peut-être une élite parviendra-t-elle à remonter le courant. Il lui faudra beaucoup de lucidité et d'énergie ; il lui faudra aussi un effectif suffisant. C'est pourquoi doit être étendue le plus possible la fraternité entre hommes de bonne volonté chrétienne. Thibon est trop sévère pour celui qui cherche en gémissant, pour ce Rousseau, ce Gide chez qui il ne voit que « l'attrait combiné de l'impossible et de la boue ». Certes Rousseau, en habillant ses fautes d'une délicatesse et d'un remords ayant l'apparence de la grâce divine, a apporté la confusion dans nos mœurs et notre religion ; il a détraqué notre système social en déchaînant les masses pour ensuite, comme dit Thibon, « les acculer à la sainteté ». Cependant le temps n'est plus où la Chrétienté, encore unie, jouissait d'une si grande sécurité qu'elle pouvait sans rien y perdre repousser les hétérodoxes. L'inquiétude de Dieu est moins haute que la certitude de Dieu. Elle peut être encore enfoncée dans la corruption. Elle vaut mieux quand même que la haine de Dieu et, dans les moments de détresse, elle peut s'élever jusqu'à l'héroïsme.

La morale n'a pas de valeur si elle ne s'incarne pas dans les mœurs, insiste Thibon. Incarner la mystique dans la politique n'est pas un moindre devoir pour le chrétien. Un des maîtres de l'auteur de « Diagnostics », Maistre, a tenté ce miracle. Il a échoué, l'époque lui étant ingrate. Des tentatives d'un autre genre ont été faites, qui échouèrent aussi, mais qui ne sont pas si méprisables. Nul ne contestera que la doctrine du Christ se réalise mieux dans un système social où le respect de tous les autrui peut parfois rejoindre l' « aime ton prochain comme toi même » évangélique, que dans un système qui, sou-

mettant totalement la personne aux institutions, laisse celles-ci acquérir peu à peu une inhumaine rigidité. Il est vrai que la plupart des démocraties ont follement répudié cette doctrine chrétienne sans laquelle, Bergson l'a dit, elles ne seraient pas. Ainsi la fureur jacobine puis l'esprit d'évolution perpétuelle menèrent la démocratie française à sa perte. Ce qui justifie la colère de Thibon contre 1789. Qu'il n'oublie pas pourtant que, moraliste, il se doit de ne pas négliger tout à fait les intentions au profit des faits. Il y a, au-dessus des gouvernements populaires avec leur corruption et leurs désordres, une démocratie idéale, austère, difficile, exigeant l'effort et le sacrifice. Ce n'est pas sans raison que Montesquieu a donné pour fondement à la république la vertu. La vertu, qui mieux que Thibon sait la reconnaître ? La démocratie idéale, c'est-à-dire religieuse et conservatrice, est une utopie, dira-t-il. Telle qu'elle apparait sur la terre, elle est pourrie. Cependant l'histoire n'a pas encore définitivement prouvé que la démocratie fût toujours inviable, puisqu'il est encore une Suisse, par exemple, pour montrer une liberté fortement défendue contre l'anarchie révolutionnaire et restant par cela même une dignité.

Malgré leur partialité, ces deux livres complémentaires restent avant tout des témoignages. Et la doctrine politique un peu rebattue enclose dans « Diagnostics » retrouve une nouvelle jeunesse à être défendue dans une langue si vigoureuse. Cette œuvre impressionne par son authenticité et sa solitude, deux vertus qui se commandent. L'archéologue de l'an 3.000 dira-t-il qu'elle échappe exceptionnellement à ce signe de décadence propre, au dire de son auteur, à l'ensemble des œuvres de ce temps ? C'est une question sans réponse. Ne jugeons pas trop les œuvres, même celles du passé, d'après leur avenir, lequel leur donne tort ou raison avec une déconcertante fantaisie. Si nous les jugeons d'après leur élévation vers Dieu ou d'après leur beauté formelle, celle-ci vaut d'être retenue.

Henri de MIRAMON.

LES MARAIS, par **Dominique Rolin** (Denoël).

« Les procès-verbaux », me disait un braconnier, « ne me font pas peur ; mais j'ai soupé de la gendarmerie ». Je donnerai un pendant à cette parole profonde en écrivant : **Ce n'est pas la psychologie qui me gêne dans un roman, mais ce qu'il y faut de réflexion et de pensée désabusée.** Il n'est pas bon qu'un romancier se **désabuse.**

Afin d'illustrer ce point de vue, nous choisirons un curieux

livre, élégant, vif et qui colle à la mémoire comme ces songes où le souvenir n'a pas pu pénétrer.

Le sujet en vaut un autre. Un homme suave et cruel martyrise les siens et endiable ceux de ses enfants qu'il n'a pu abrutir. Louée soit Dominique Rolin qui n'a pas analysé le caractère de ce cafard, ni délabyrinthé les sentiments de ses victimes ! Plus sûrement que les qualités d'écriture exaltées dans la prière d'insérer, cette réserve étudiée vaudra à son livre les honneurs de l'histoire littéraire. Car elle dissimule des intentions mûries et sûres d'elles, ressorts de cette sûreté d'imagination qui a rendu ses personnages vivants et inoubliables. Cet auteur est ainsi un des premiers à introduire dans le roman moderne un sens purement esthétique de l'invention et son œuvre nous apprend ce que l'art gagnerait **à maîtriser la psychologie.**

Les romanciers vont-ils devenir des artistes ? Il faudrait pour cela que, tout en se gardant d'imiter les poètes, ils suivissent les leçons de la poésie. Prudents à analyser des impressions, **eux qui ne sont voués qu'à les faire naître.** Certains, enfin, qu'une impression ne se communique bien qu'intacte, c'est-à-dire baignée d'erreur et capable de nous rendre attentifs pour ceux qui n'ont pas à l'être. Il est très vrai que, dans **Les Marais,** la vision des personnages est faite de ce qu'ils ont cru voir et le plus merveilleux est, qu'ainsi dépeintes avec de la lumière, ils nous apparaissent tels qu'ils sont et non tels qu'ils se veulent ou tels qu'ils se voient. L'auteur les décrit sans leur avoir laissé le temps de se retrouver, mais avec l'intention, non pas de nous dépayser avec eux, mais, au contraire, de nous édifier sur ce qui les entraîne et d'élargir notre conscience autour de leur vie comme s'il s'agissait d'y allumer pour eux une lumière.

J'admire que des soins purement esthétiques et n'agissant que sur les apparences de la vie forcent le lecteur à réviser ses notions les plus assurées ; et que la psychologie soit bouleversée par une forme d'art qui nous détourne d'elle. On se demande plus d'une fois en lisant **Les Marais** si le caractère des hommes n'est pas le produit de leur existence. On dirait parfois que leur être **est de deuxième main** et qu'ils sont dans le monde visible comme à l'origine d'un songe où s'élaborerait leur personne.

Admettant un jour le renversement d'une affirmation platonicienne, nous laissera-t-on suggérer que ce n'est pas **parce qu'un homme a tué qu'il y a eu meurtre, mais parce qu'il y a eu meurtre qu'un homme a tué ?...**

Ce livre vif et secrètement savant n'est d'ailleurs pas sans défauts. L'auteur est au mieux de sa manière et dans la logique de son art impressionniste quand il nous peint l'erreur d'un curé récitant sur le sommeil d'un pochard la prière des agonisants. Son portrait d'une enfant divine, par contre, ne vaut pas cher ; et sent un peu l'artifice. Evidemment : il a voulu que la pureté d'impression y soit, non l'ingrédient du vrai, mais la vérité même. L'inventeur d'une arme à feu n'est pas toujours, ni jamais du premier coup, le meilleur tireur.

Joë BOUSQUET.

PSYCHOPATHOLOGIE DE L'ECHEC, par le Docteur **René Laforgue** (Cahiers du Sud).

C'est un nouveau chapitre dans l'étude des problèmes psychanalytiques que vient d'ouvrir le Docteur Laforgue avec son livre sur la Psychopathologie de l'Echec.

Il ne semble pas, en effet, que ce problème ait été jusque-là traité avec l'ampleur qu'il méritait, peut-être parce qu'il fallait pour le faire être à la fois un clinicien et un psychanalyste averti.

Si les liaisons somato-psychiques sont bien connues des médecins, elles ne suffisent pas toujours pour tout expliquer : l'insuffisance thyroïdienne est certes à la base de l'idiotie myxœdémateuse, mais cette corrélation, comme le signale Pichon, est relativement obscure. De même, n'est-il pas question d'obtenir à coup sûr une guérison de certains troubles mentaux par le traitement des dysendocrinies auxquels ils semblent rattachés. Hesnard a fait justement remarquer que les troubles de la sexualité ne sont pas uniquement explicables ni curables par l'endocrinologie. Et c'est peut-être pour cela qu'ils sont si mal connus des médecins, la méconnaissance des problèmes psychanalytiques faisant passer ces derniers à côté du mal sans le dépister, lorsqu'ils ne deviennent pas eux-mêmes des instruments inconscients organisant ou entretenant par exemple un syndrome d'échec comme l'indique Laforgue.

Si des historiens, des écrivains, ont décrit l'échec d'un Rousseau, d'un Robespierre, d'un Baudelaire sans arriver à en percer la cause, c'est qu'il leur a manqué la lumière qu'a jeté la psychanalyse sur le problème de la connaissance et de la formation de l'individualité.

Ces notions aujourd'hui classiques sont reprises par La-

forgue et l'un des mérites de son livre est de les exposer dans une terminologie volontairement simplifiée et par là plus directement accessible.

La psychanalyse nous montre le rôle primordial de l'affectivité comme stimulant nécessaire et constant de tout le développement psychologique. La preuve en est que les enfants atteints d'agénésie affective sombrent dans l'idiotie profonde. L'ensemble d'échanges polymorphes mais tous d'ordre affectif entre l'enfant et le monde extérieur constitue la libido. L'individu pour arriver à son développement psychique normal doit passer par plusieurs stades. Les troubles dans cette évolution, se traduisant par des formations intermédiaires ou incomplètes, engendrent les perversions de la sexualité ou du caractère. Or, ces troubles sont plus fréquents qu'on ne le croit en général surtout lorsqu'ils revêtent des formes inapparentes et risquent soit d'être méconnus, soit d'être interprétés de travers par le médecin ou le pédagogue.

Reconnaissons, il est vrai, que les méthodes d'investigation psychanalytiques telles que le jeu ou l'association libres et l'étude des rêves à laquelle Laforgue consacre tout un chapitre de son livre ne sont pas à l'abri de toute critique. Il en est de même d'ailleurs de toutes les méthodes d'analyse psychologique, comme celle des tests, par exemple, encore que la psychanalyse tienne davantage compte de l'individualité du sujet. Le rêve cependant n'est pas qu'un déchet de l'activité psychique de l'individu, et il est exact qu'il nous permet d'assister parfois au conflit entre les différentes instances de notre personnalité par suite de la levée de la censure qui s'exerce sur nos pensées pendant l'état de veille.

C'est ainsi que l'on peut assister à la lutte entre notre « je » qui constitue ce qu'il est convenu d'appeler notre conscience et notre « sur-je » notion nouvelle, clairement exposée et développée par Laforgue et qui se trouve être riche de conséquences. Ce « sur-je » est une instance morale, représentée par l'influence sur l'enfant de la race, de la religion, de la famille, en un mot du milieu dans lequel il a grandi, qui régit le développement du « je », mais chose plus grave, s'oppose aussi au « je » et le met souvent en contradiction avec lui-même.

Cette instance ne doit pas être confondue avec le « ça » qui est l'ensemble des pulsions instinctuelles, hédoniques le plus souvent, mais plus extérieure à nous et vis-à-vis duquel nous réagissons par répression ou refoulement.

Pour illustrer ces données et les rendre plus vivantes, le Docteur Laforgue qui avait par ailleurs analysé l'échec de Baudelaire, étudie dans ce livre-ci le cas de J.-J. Rousseau et de Robespierre. Les exemples tirés soit de l'œuvre, soit de la vie de ces personnages sont choisis avec un rare bonheur et l'on ne saurait pousser plus loin en finesse et profondeur l'analyse psychologique que ne le fait le Docteur Laforgue.

La thérapeutique de tous ces maux de l'âme existe fort heureusement, et la psychanalyse sait rendre à l'homme sa libre volonté personnelle en libérant son psychisme de toutes les inhibitions sourdes qui l'encombrent.

Bien plus important serait de pouvoir en réaliser la prophylaxie et c'est ce à quoi le Docteur Laforgue convie les médecins et les pédagogues. A l'heure où les questions d'Orientation Professionnelle prennent une telle place dans la formation de la jeunesse, l'auteur suggère d'entreprendre également l'orientation des êtres au point de vue social et affectif ce qui évitera des erreurs lourdes de conséquences pour la Société et désastreuses pour le bonheur de l'individu.

Dr Gabriel DUFOUR.

LA MORT DE MINDRAIS, par *Vlaminck* (Corréa).

Un village normand pendant la guerre de 1939-40. Les paysans en fuite parmi les survivants de l'armée en déroute. Leur retour au village détruit où leurs maison seule a été épargnée.

Un livre plein où tous les faits ont le poids de l'inévitable. On devine que Vlaminck s'est employé à accepter les faits, bien plus qu'à les comprendre. C'est qu'il a été fort bien guidé par son instinct de grand artiste.

Les événements contemporains dépassent la pensée d'un homme. Leur grandeur nous plonge dans un rêve. Et nous avons le devoir de briser cet envoûtement douloureux.

Il est difficile de voir les faits exceptionnels comme ils sont parce que, devant eux, nous ne sommes plus nous. En les décrivant avec fidélité, nous nous retrouvons nous-mêmes. Or Vlaminck a découvert depuis longtemps qu'il n'est d'événements qu'exceptionnels. Tout ce qui est nous sollicite de dissiper le trouble où il nous a plongé.

Cependant, quand l'invraisemblance d'un fait se montre par trop despotique, nous nous dérobons malgré nous au devoir de lui asservir notre imagination. Alors, nous échappons à la réalité en la chantant, nous fraudons le vrai en le commentant.

La tentation de se dérober aux visions apocalyptiques est si pressante que Vlaminck, lui-même, y a quelquefois succombé. Il juge, son opinion se fait jour, il provoque en nous le raisonneur que ses descriptions avaient écrasé.

Faute ! Il ne faut pas qu'un auteur parle deux langues à la fois. Et le silence qu'exigent certaines visions est celui d'une pensée qui s'accuse et se tait.

La faute des hommes, quand elle les dépasse, accuse leur raison et compromet toute créature raisonnable avec elle. Après un désastre on ne peut accorder qu'aux fous le droit de prétendre à l'irresponsabilité.

Plus qu'un autre, l'artiste est pénétré de la certitude que les vraies causes nous échappent, mais qu'on en peut apercevoir la nécessité à force de donner de l'accent à la vision elle-même. J'aurais moins de plaisir à écrire ceci si je ne l'avais appris de Vlaminck lui-même. Son livre, en effet, m'a donné des leçons de réalité : et j'y ai partout admiré la grande faveur de l'artiste pour tout ce qui est profondément humain.

Joë BOUSQUET.

LE JARDIN SECRET DE MADAME DOMINOIS, par *Frédéric Lefèvre* (Editions Charlot).

Une bataille de dames dans un hamman, amusante paraphrase, de la scène pareille située par Zola dans un lavoir (l'Assommoir). Chassés de Paris par les Berthas, des parisiens se réfugient dans une maison de campagne, à peine troublée par les allées et venues d'une vieille dame, et goûtent naïvement une solitude dont leurs enfants pénètrent seuls le mystère. Des jurés qui ont trop bu sont empêchés de délibérer, non par leur ivresse, mais par le besoin de pisser. En tout, un mépris amusé de l'homme et de la société. Mais aussi, des situations plus fortes et dénouées avec le même art. Le vieux Pan-Sabot connaît aux visage des hommes s'ils vont bientôt mourir. Il faut solliciter sa franchise, dit un marin. Et son hôte, un magistrat : il faut le fuir. Mais, logé dans la chambre de son ami, le magistrat n'échappera pas à l'avertissement nocturne qui visait son hôte. Doit-il prévenir le marin qui avait mis son espoir dans la sincérité de Pan-Sabot ? Enfin des contes nets et rapides, évoluent autour d'une notation psychologique et morale comme la Tentation de la Marinière, en soulignant, comme le gagnant, le caractère irréversible de la Fatalité. Un recueil très agréable.

Joë BOUSQUET.

Le Gérant : César SARNETTE Cavaillon, Imp. MISTRAL